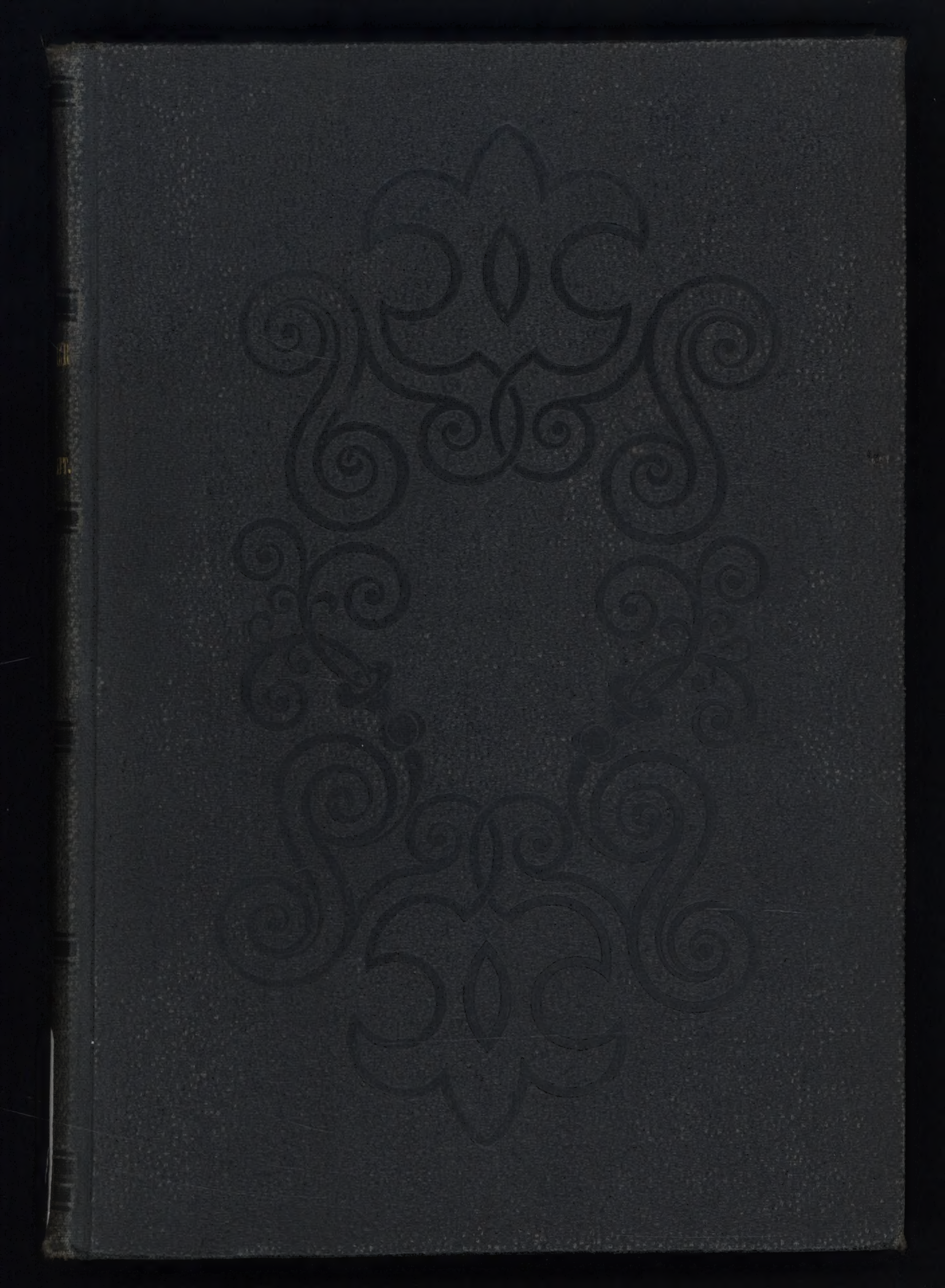
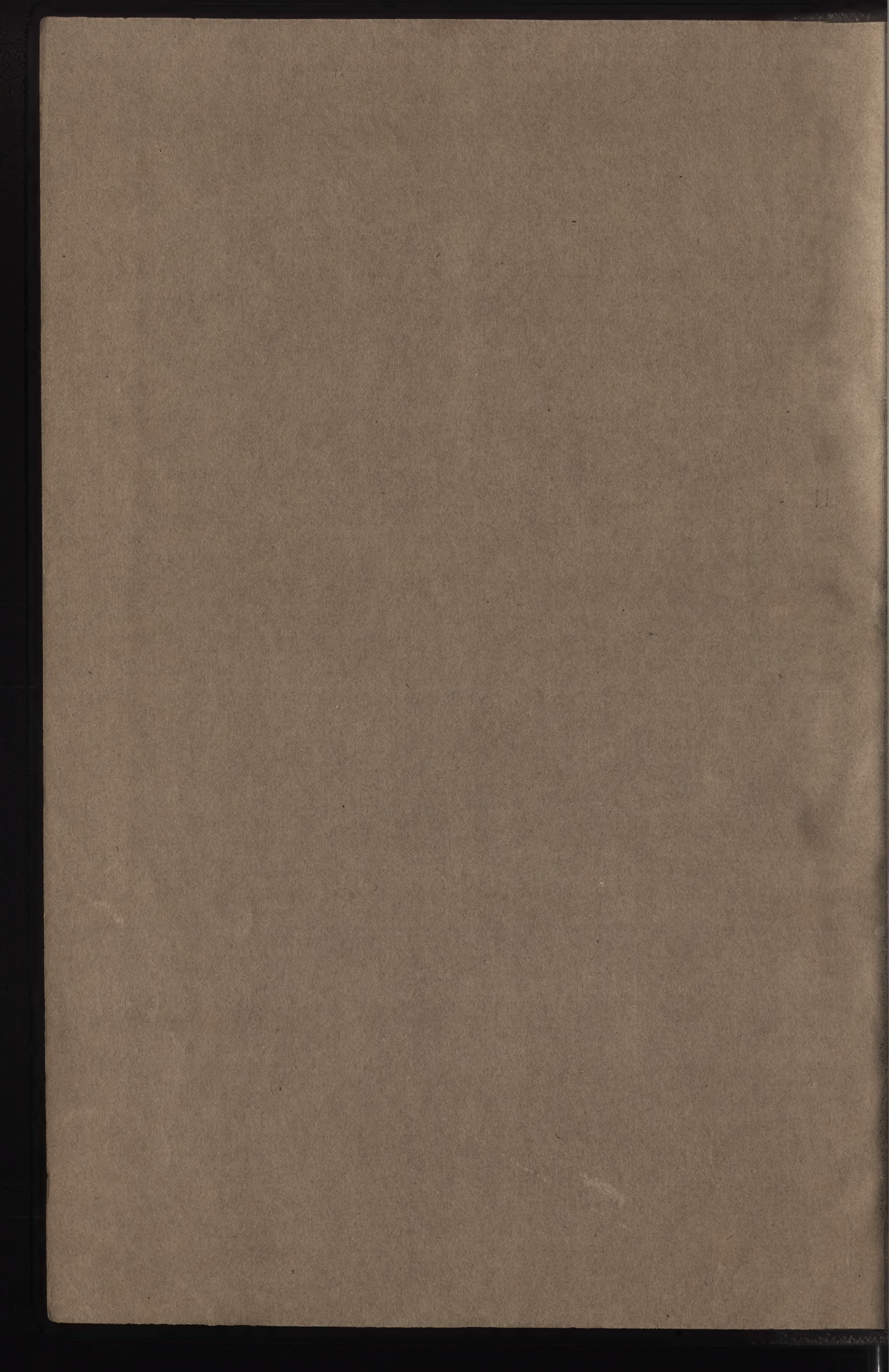






JAHRBÜCHER

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT.

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. A. VON ZAHN.

ERSTER JAHRGANG.



LEIPZIG,
VERLAG VON E. A. SEEMANN.
1868.

INHALT.

Auszüge.

Bibliographie.

Druckfehler und Berichtigungen.

S. 98, Z. 14 v. u. lies Tulden statt Fulden
S. 122, Z. 12 v. u. lies Giordano statt Giardano.

Die Dürer-Handschriften des Britischen Museums.

Durch eine Notiz im „Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit", Jahrg. 1859, S. 10 wurde — soviel ich weiss — zum ersten Male in Deutschland darauf aufmerksam gemacht, dass in der Bibliothek des britischen Museums vier Bände Handschriften von Dürer sich befinden. Die dort mitgetheilten Facsimile-Abbildungen von zwei Zeichnungen: Fechterpaare und einen Hausgrundriss darstellend, liessen voraussetzen, dass ausser den als Inhalt angegebenen Handschriftbruchstücken der Proportionslehre noch andere schriftliche Aufzeichnungen sich darin vorfinden würden, und ich bedauerte, bei Abfassung der kleinen Schrift, in welcher ich versuchte, Dürer's theoretische Bestrebungen im Zusammenhange darzustellen und mit denen seiner italienischen Vorgänger zu vergleichen [1]), die Londoner Manuskripte nicht in Betracht ziehen zu können. Erst vor kurzem war es mir möglich, dieselben zu lesen, und ich theile im Nachfolgenden die Ergebnisse meiner Untersuchung mit.

Die vier Bände, in der Handschriften-Bibliothek des Britischen Museums unter „Add. Mspts. 5228—31. PLUT. CXI. A." rubricirt, entstammen, wie der grosse Band Dürer'scher Handzeichnungen in der Kunstblätter-Sammlung (Print-Room) des Britischen Museums [2]) einer niederländischen Sammlung, deren Besitzer wahrscheinlich die ihnen gemeinschaftlichen gleichen Ganzlederbände in Schwarz mit Titeln in Golddruck herstellen liess. Der erste Manuskriptband ist gleich dem Handzeichnungsband mit



TEEKENINGE
1637

1) Dürer's Kunstlehre und sein Verhältniss zur Renaissance. Leipzig, R. Weigel, 1866.

2) Vgl. Hausmann's Beschreibung in Naumann-Weigel's Archiv für die zeichn. Künste, Jahrg. 1858.

die drei anderen Bände ebenso mit Monogramm, Jahrzahl und „SCHRIFTEN“ in Goldruck auf der Vorderseite bezeichnet. Alle fünf Bände kamen in die Bibliothek des Dr. Sloane und mit dieser an das Britische Museum. Das Format dieser vier Manuskriptbände ist das Folio von Dürer's Druckschriften (0,21 zu 0,28 Centimeter). Die Anzahl der Blätter ist: I. 219; II. 140; III. 123; IV. 151. — Unter sich sind dieselben dadurch wesentlich verschieden, dass I. ein von Dürer selbst paginirtes Buch gleichmässigen Formates bildet, in welchem die Zeichnungen und der Text zum Proportionswerk überwiegen, während II.—IV. aus einzelnen, von späterer Hand ohne jegliche Ordnung zusammengebundenen Blättern verschiedenen Inhalts und Formates (meist Folio, aber auch Zettel aller Grössen bis zum winzigen Papierschnitzel) bestehen, von denen die Mehrzahl erste, flüchtige, vielfach corrigirte und fast immer durchstrichene Concepte enthält. Offenbar war es eine pietätvolle Hand, welche auch das kleinste Stück aus dem Nachlass des Meisters erhalten wissen wollte, und dieser Sorgfalt der Aufbewahrung verdanken wir einen interessanten Einblick in Dürer's Art und Weise, schriftlich zu arbeiten. Oft in fünf bis sechs Fassungen zeichnet er seine Gedanken und Untersuchungen auf, immer bessernd und ändernd; selbst die saubere Reinschrift mit zierlichen Schreiberzügen auf dem breiten Rande enthält nicht immer die letzte Redaction, sondern wird wieder verworfen.

Dem Inhalte nach gehört der allergrösste Theil der sämmtlichen Zeichnungen und der schriftlichen Arbeit der Proportionslehre an, nur in vereinzelten Blättern fanden sich dazwischen die interessanteren Entwürfe anderer Arbeiten und Varia. Die gesammten Concepte, Reinschriften und Zeichnungen vertheilen sich in folgende Kategorien:

1) Vorrede aus den Jahren 1512 und 1513 zu dem projectirten umfassenden Werke einer Kunstlehre unter dem Titel: Speise der Maler-Knaben.
2) Programm dieses Werkes.
3) Proportionslehre.
4) Unterweisung der Messung nebst verwandten Studien der Architektur, Geometrie und Perspective.
5) Bruchstücke des Büchleins vom Malen.
6) Befestigung.
7) Verschiedenes.

1.

Die wichtigste Ausbeute der Londoner Handschrift besteht jedenfalls in der Herstellung eines vollständigen Textes der umfänglichen Vorrede, von welcher schon früher ein Bruchstück aus den Dürer'schen Manuskripten der Nürnberger Stadtbibliothek von Ghillany (Index aliquot librorum pp. Norimb. 1846, S. 7 fg.) und Becker (Archiv f. d. z. K. Jahrg. 1858, S. 20) publicirt worden ist. Aus neunzehn in III. und IV. verstreuten Einzel- und Doppelblättern, welche in allen Stadien vom ersten Entwurf bis zum reinlichen Concepte (nicht eigentlicher Reinschrift) ebensoviel Bruchstücke dieses merkwürdigen Aufsatzes enthielten, liess sich derselbe im Zusammenhange aufzeichnen, und man erkennt nun, dass der merkwürdige Excurs theoretischen Inhalts, welcher nicht recht motivirt am Ende des 3. Buches der Proportionslehre steht, im Wesentlichen genommen, auf der Gedankenreihe dieser zurückgelegten Vorrede beruht. Die zur Textherstellung wirklich gebrauchten Stücke (andere enthielten unwesentliche Wiederholungen) habe ich nachstehend nach ihrem Zusammenhange mit Buchstaben bezeichnet und dabei die Stelle in den Bänden bemerkt:

A	IV.	Bl.	21 und 24.
a	„	„	22. 23.
α	„	„	68.
B	„	„	77.
$\alpha\beta$	„	„	25.
b	„	„	147.
β	„	„	26.
C	„	„	76.
c	„	„	37.
γ	„	„	30.
D	III.	„	15.
d	IV.	„	73.

Hierzu das Nürnberger Fragment **ab**.

Die Blätter **A**, **B**, **C**, **D** geben den ganzen Text, sind aber nicht einer Redaction, indem **A** und **B** ineinander übergreifen, **B**, **C**, **D** schliessen aneinander. Die Stücke **a**, **b**, **c**, **d** sind ältere Concepte der mit den entsprechenden Majuskeln bezeichneten Stücke, theils unvollständiger, theils umfänglicher, α, $\alpha\beta$, β, γ sind die ersten Entwürfe. — (Die Orthographie gebe ich genau nach dem Original mit Auflösung der Abkürzungen; Canzlei nenne ich die ältere Handschrift Dürers, mit stehenden Grundstrichen, wie sie das Facsimile in Ghillany's angeführtem Werke zeigt, Cursiv die bekannte spätere schrägliegende.)

(**A**) Salus 1513

Dis nachfolget püchle wirt genent ein speis der maler knaben [3]).

Dem menschen ist fast noth das er etwas künn von der nutzparkeit wegen dy daraws entspringt Deshalb soll wir all gern lernen dan so wir mer künen dest mer wert wir vergleicht der gottlichen gepildung der do alle ding woll kan du findest mencherley kunst nym dir der eine für dy dyr woll zw nutz mag kumen lern sy las dich der müe nit befilen [4]) pis dz dw erlangtt das dich erfrewen mag, aws begirde künten wir geren vill hetten des kein vertris dan es ist uns aws natur eingegossen das wir gern alle ding wesſten dardurch zw erkennen ein warheit aller ding aber unser blöds gemüt kan zw solcher volkumenheit aller kunst warheit und weisheit nit kumen aber dorum sind wir nit gar awssgeschlossen van allen künsten wöll wir durch lernung unser vernunft scherpfen und uns dorin üben so mügen wir woll etlich warheit durch recht weg und mittell suchen lernen erkenen erlangen und dartzw kumen.

Dorum der do underſtet zw müssiger tzeit etwas zw lernen dartzw er sich am allergeschicktesten fint gott zw eren im selbs und andern zw nutz der thut woll wir wissen dz ir vill mencherley künst erfaren und ir warheit antgetzeigt haben dz uns itz zw gut kumt, Dorum ist es recht das einer den andern underweis wer dz gern thut dem würt von got vill verlihen und von im hab wir alle — (Lücke) vergebens er hab höchstes lob es ist nit pös das der Mensch vill lernt wy woll etlich grob darwidr sind dy do sagen kunst mach hoffertig solt dz sein so wer nymant hofertiger dan got der do alle kunst beschaffen hat das kan nit sein dan got ist das aller pest gut dan wer do vill lernt der würt so vill pesser und gewint destmer lib zun künsten und hohen dingen deshalb ist es pillich dz sich der mensch nit versawen und zw bequemer tzeit etwas lern Dan man fint ettlich dy nichtz künen und wöllen awch nichtz lernen verachten dy ler sagen dz vill ybel aws den künsten entste und ettlich gantz pos sind darwider ist mein meinung dz keine pos sey sunder algut ein schwert ist ein schwert das mag zu mort oder gericht geprawcht werden dorum sind dy künst an in selbst gut was gott beschaffen hat das ist gut wy woll sich des ir vill mißprawchen ist der kunstreich mensch frum und aws natur gut so meit er das pös und würgt dz gut dartzw dinen dy künst dan sy geben zw erken gutz und pöses, etlich menschen mügen van allerley künsten

---

3) (a) Salus 1513

Dyse nachfolgett ler würd zw underweisung der lerjungen in der molerey.

Etwas künen ist albeg gut etc. fast gleichlautend mit A.

(α) Salus 1512

Etwas zw sagen dz mer nutz dan schad ist etc. fast gleichlautend mit a b.

($\alpha\beta$) Auf gleichem Papier wie A durchstrichen: dy begird der menschen mag aller zeitlichen etc. (fast ganz wie a b.)

4) (a) beschweren.

lernen aber das ist nit einen Itlichen gegeben. Idoch ist kein vernünftigs mensch so grob er mag etwan ein ding lernen dortzw in sein lib am höchsten tregt aws solchen ursachen ist nymant entschuldigt etwas zw lernen

Nun erken ich dz in unsrer tewtzschen nacion pey den itzigen tzeiten vill moleren der lernung nottorftig weren dan sy manglen der rechten kunst und haben doch vill grosse werck zw machen dartzw vast nott wer das sy ir werk pessreten so ir so ein grosse zall ist, einen itlichen der unwissent erbet der erbet schwerer dan der do verstentlich erbet dorum lernt all recht versten denselben dy nit vill künen und doch gern lernen wollen den will ich mein nachfolgette underweisung gutwilich mit teillen aber mit den hoffertigen dy in selbs zw messen sy wissen alding un seyen dy pesten verachten all ander ding will ich unbekumert sein aber von den rechten künstnern dy dz mit der hant antzeigen beger ich demütiglich underwisen zu werden mit großer danckbarkeit dorum wer do wöll der hör und sech was ich red und mach und leren dz, dan ich hoff es soll nutz pringen und dy pessern künst nit verhindern noch dich zwingen zw versawmung pesserer ding dyse kunst der maler wirt vürgemagt den awgen dan der alleredelst sin der menschen ist das gesicht dorum weis ich dz etlichen dise ding begirlich werden sein dy for von solchen nie gehört noch gesehen haben in unsern landen dorum wem dis ding fürkumt der nem dy wall doraws und such pessrung dorin wie er will allein das albeg dy worheit dopey beleib, ein itlich ding daz dw siehst dz ist dir gelawblicher den das dw hörst so aber bede gehört und gesehen würt fas wir das dest kreftiger und beleibt uns bestendiger deshalb will ich das werck tzamen than awff das mans dest pas merken müg

Unserm gesicht felt vür allerley gestalt die man im fürpringt wy einem spigell und aws natur sech wir ein gestalt und bildung liber dan dy ander wywoll dorum das selb nit albeg dest pesser oder pöser ist, wir sehen gern schöne ding den es gibt uns frewd zw urtheilen das schon stett glaubwirdiger in eines kunstraichen malers sag dan in der andern ein recht mas gibt eine gute gestalt, nit allein im gemell sondern in allen dingen nit unbillig beschreib ich zu gemell dinstlich dan dy künst des malens würt geprawcht im dinst der kirchen und durch dz angetzeigt dz leiden cristy und vill andrer guter ebenpild behelt awch dy gestalt der menschen nach irem absterben dy messung des ertrichs wasser und der stern ist verstentlicher [5]) worden durch antzeygen der gemell und würt noch menchen vill kunt durch antzeigung der gemell.

zw der kunst recht werklich künstlich und schön liblich zw molen ist schwer zu kümen bedarff langer tzeit und ein fast freie geübte hand dorum wer sich dartzu ungeschicht fint der underste sich der nicht dan es will kumen van den obern eingissungen, dy kunst des [6])

5) Anfang von B.

6) Ende von A. und a.

(B) malens kan nit woll geurteilt werden dan allein durch dye dy do selbs gut Moler sind, aber vürwar den andern ist es verporgen wy dyr ain fremde sprach in diser kunst sich zw üben wer den subtilen müsigen jungen ein edell ding dy gros kunst des molens ist vor vill hundert jorn pey den mechtign Küngn in grosser achtparkeit gewest, dan sy machten dy vürtrefflichen künster reich, hiltens wyrdig, dan sy achtetten solche sinreychikeit ein gleichformig geschopff nach got, dan ein guter Maler ist inwendig voller vigur und obs müglich wer dz er ewiglich lebte het er aws [7]) den innern ideen do van plato schreibt albeg etwas news durch dy werck auszwgissen, vor vill hundert Jorn sind anoch etlich berümt moler gewest alls mit namen der phidias praxideles abelles polteclus parchasias lisipus prothogines [8]) und dy andern [9]) deren etliche ir kunst beschriben haben und zw mall künstlich angezeigt klar an dag pracht, doch sind der ir löblich püchеr uns pis her verporgen und villeicht gar verloren etwan geschehen durch krig awstreibung der folker oder verendrung der gesetz und gelawben dz do pillich zw berewen ist van einen etlichen weisen man, es geschicht oft durch dy groben kunstvertrücker dz dy edlen ingenii awsgeleschtt werdn dan so sy dy getzognen figuren in etlichen linen ($\alpha\beta$ sehen) vermeinende sy es sey eiteill tewfells pannung, eren got mit einem widerwertigen [10]) und menschlich zw reden so hat gott ein misfall über all vertilger grosser meisterschaft dy mit grosser müe erbett und tzeit erfunden würt und allein von got verlihen ist ich hab oft schmertzen [11]) dz ich der vor bestymten meister kunst püchеr berawbt mag sein aber dy feint der kunst verachten dyse ding [12]).

---

7) Ende von ab.

8) In $\alpha\beta$ richtig praxiteles apelles policletus.

9) $\alpha\beta$: ubertreffenlichen meister.

10) $\alpha\beta$: dem dz wider in ist.

11) ach was grosser schmerzen, Ende von $\alpha\beta$.

12) Die sehr interessante erste Fassung dieser Stelle lautet:

(b) Plinius schreibt das dy alten moller und bildhawer, als abelles protognes und dy andern haben gar künstlich beschriben wy man ein wolgestalte glidmas der menschen sol machen, nun ist wol müglich dz solche edle püchеr seyen im anfang der kyrchen fertrügt und awsgetilgt worden um der abgötterey willen, dan sy haben gesagt der jupiter soll ein solche proportz haben der abbollo ein andre, dy fenus soll also sein der ercules allso desgleichen mit den andren allen (durchstrichen: ach wer ich aber do gewest so het ich gesprochen aber) solt noch (?) meinem zufall im also sein und wer dy selb zeit entgegen gewest so het ich gesprochen, o liben heiligen heren und fetter um des pösen willen wölt dy edlen erfundennen künst dy do durch gros müe und erbet zu samen pracht ist nit so jemerlich (β: fertrügken und gar) töttn. dan dy kunst ist gros schwer und wir mügn und wölln sy mit großen eren in das lob gottes wenden dan zw gleicher weis wy sy dy schonsten gestalt eines menschen haben zw gemessen irem abgot abblo also wolln wir dy selb

Ich hör awch kein newen der etwas beschrib und aws lies gen den ich zw meiner pessrung lesen möcht dan ob etlich sind so verpergens doch ir kunst so schreiben etlich van den dingen dy solches nit künen dz lawt dan zw mall plo dan ire wort sind am pesten wer etwas kan der merkt gar pald, awff solchs will ich mit gotlicher hylff dz wenig so ich gelernt hab antzeigen wy woll solchs ir vill verachten werden, do leyt mir nit an, dan ich weis woll dz ein itlich ding ee zw schelten dan ein pessers zw machen ist ich will awch söllichs awff dz verstendigst unferporgnlich fürpringen so ich mag, und wen es müglich wer so wolt ich gern alles dz ich kan klar an dag pringen dz zw lib den geschickten jungen dy sölche kunst höher libn dan silber und gold, ich erman awch alldy etwas künen dz sy sölchs beschreiben, thut dz getrewlich und klar nit beschwerent noch fürtlang um dy do suchen und geren westen, awff dz gottes er und ewer (dein durchstrichen) lob gros werd [13])

(C) [14]) dan ob ich etwas antzünd, und ir all merung mit künstlicher pessrung dartzw thät, so mag mit der tzeit ein fewer daraws geschürt werden das durch dy gantzen welt lewcht

Item vor allen andern dingen ist uns liblich zw sehn ein schön menschlich bild, dorum will ich an der menschlichen mas anfahen zw machen dornoch so mir got tzeit verleicht von andern dingen mer schreiben und machen, aber ich weiß woll dz dy neidyschen yr gift nit pey inen werden behalten, es söll mich aber nix hindern dan es haben etwan dy großen man des geleichen müsen dulden wir haben mencherley gestalt der menschen, ursach der fir complexen aber so wir ein bild sollen machen, und dz in unserer gewalt gestelt würt, so soll wi dz awff dz allerschönest machen so wir künen, nach gelegenheit der sach, wy sich dz getzymt, dan es ist nit ein kleine kunst vill unterschidlicher gestalt der menschen zu machen, dy ungestalt will sich van selbs stettigs in unser werck flechten, ein schön bild zw machen kanstu van einem menschen nit abnemen, dan es lebt kein mensch awff ertrich der alle schön an in hab, er mocht albeg noch vill schöner sein, es lebt awch kein mensch awff erden der beschlislich sprechen möcht wy dy allerschönest gestalt

---

mos prawchn zw crysto dem herren der der schönste aller welt ist, und wy sy prawcht haben fenus als dz schönste weib also woll wir dy selb zirlich gestalt krewschlich darlegen der aller reinesten jungfrawen maria der muter gottes, und aws dem erculeß woll wir den somson machen des geleichen wöll wir mit den andern allen tan solcher püchер hab wyr aber nymer und dorum, So ein ferlorn ding unwiderpringlich ist, alsdan mag man noch eim andern trachten, sölchs hat mich pis her bewegt das ich underѕtanden hab mein nachfolgette meinung für zw legen awff das es ettlich lessen im weiter nachdencken.

13) Ende von **B**.

14) Anfang von γ.

des menschen möcht sein, nymantz weis dz dan got allein, dy schon zw urteylen, dofan ist zw ratschlagen, nach geschicklikeit mag man sy in ein itlich ding pringen dan wir sehen in etlichen dingen ein ding vür schön an, in ein anderen wer es nit schön, schön und schöner ist uns nit leicht zw erkennen, dan es ist woll müglich das zwey underschidliche bild gemacht werden keines dem andern gemes dicker und düner, das wir nit woll urteillen künen wellches schöner sey, dy schönheit was das ist dz weis ich nicht wy woll sy vill dingen anhangt, wöll wir sy in unser werck pringen so komt uns das gar schwer an, müsen dz weit zwsamen tragen, und sunderlich in der menschlichen geschtalt durch alle glidmas forn und hinden, man dursucht oft zwey oder trew hundert menschen das man kawm eins oder zwey schöner ding an im fintt dy zw prawchen sind dorum so thut nott wiltu ein gut bilt machen, das du von etlichen das hawbt nemest, von anderen dy prust arm pein hend und füs, also durch alle glidmas alle art ersuchest dan von vill schöner ding fersamelt man etwas gutz zw gleicher weis wy dz honig aws vill plumen zw samen getragen würt [15]) zwischen zw vill und zw wenig ist ein recht mitell, des fleis dich zw treffen in all dein wercken etwas schön zw heißen will ich hy also setzen, wy etliche recht gesetzt sind, also was alle welt vür recht schectz dz halten wir vür recht, also was alle welt vür schön acht das wölln wir awch vür schön halten, und uns des fleißen zw machen,

Item dy mas dy ich beschreib, will ich nit hoch loben wy woll ich sy nit vür dy ergest meinung halt, ich setz sy awch nit dorum, dz sy eben also mag sein und nit anderst aber durch dy mitell magstw ein pesseren weg suchen und erfinden, dan ein itlicher soll in seinen werck der pessrung noch gedencken, doch ein itlicher nem dz vür gut pis dz er mit einen pesseren warhaftiglich underricht werd, dan einer fert der warheit neher dan der ander, darnoch der verstant höher in im ist [16])

(**D**) und schön perschon for im hat darnach er kunterfett, ir vill gend allein irem wolgefallen nach dy iren sich, dorum sech ein Itlicher zw im selbs, das im dy lib nit ein blint urteill geb dan einer itlichen muter gefelt ir kint woll, doraws kumt das vill moler machen dz inen geleich ist, es ist mancherley underschid und ursach der schöne, wer dy bewеren kan dem ist best mer zw glawben, so vill der geprechlichkeit ausgeschlossen würt, so vill beleibt der schöne destmer im werck keiner

---

15) (c) Aber etlich sind einer andern meinung, reden darfan wie die menschen sollten sein, solchs will ich mit inen nit krigen, ich halt aber inn solchem die natur füer meister und der menschen wan füer irsall, Einmall hat der schopfer dye menschen gemacht wie sie müsen sein, und ich halt das die recht wolgestalt und hübscheit under dem haüffen aller menschen begriffen sey, welcher das recht heraus zihen kann, dem will ich mer folgen, dann dem der ein neü erdichte mas der die menschen kein teill gehabt haben machen will dann ein mall müs die menschliche gestalt beleiben, abgeschieden van anderen creaturn sie machens sunst wie sie wöllen.

16) Ende von **C**.

gelawb im selbs zw vill dan vill merken mer dan einer wy woll das awch müglich ist, dz etwan einer mer verstett dan ander tawsent, so geschicht es doch selten, der nutz ist ein teill der schonheit, dorum was am menschen unnütz ist, das ist nit schön, hüt dich vor überflus, dy fergleichung eins gegen dem anderen dz ist schön, dorum hincken ist nit schön, [17]) es ist awch im ungleichen ein grosse vergleichung von den dingen und künsten der malerei werden anoch viel schreiben, dan ich versich mich es werd noch hiefür kumen mencher trefflicher man dy all woll und pas van dyser kunst werden schreiben und lernen dan ich, dan ich selbs schetz mein kunst gantz klein, dan ich weis was mangels ich hab, dorum ein itlicher under ste solchen meinen mangell zw pessern noch seinem vermügen, wolt got wens müglich wer dz ich der künftigen großen meister werck und küntz itz sehn möcht deren dy noch nit geporen sind,

(d) dan ich vermeint mich sein zw pessern ach wy oft sich ich große kunst vnd gut ding im schloff desgleichen mir wachent nit vürkumt aber so ich erwach so verlewrt mirs dy gedechtung keiner schem sich zw lernen dan zw einen guten werck bind woll ein guter rat [18]) aber wer do rat in den künsten nymt der nem in von einem der solcher ding hochferstendig sei und dz mit der hant antzewg, Idoch dz mag ein itlicher tan und ist gut, so du ein werck deines gefallens gemacht hast, so stell dz vür grob unferstendig lewt, las sy dar über urteiln, dan sy ersehen gewanlich dz aller ungeschigtest, wy woll sy dz gut nit versten, finstu dan dz sy ein warheit sagen, so magstu dein Werck pessern, solcher ding weren noch vill zw schreiben aber um kürtz willen underlas ichs und will eintrettn in dz werck zw machen dy ewser gestalt man und weib.

zu einfürung und bericht einer nachfolgeten messung ꝛc.

(Beginn des 1. Buches der Proportionen älterer Fassung.)

Wahrscheinlich einen frühesten Entwurf haben wir vor uns in Folgendem. (IV. 82. Blasse steife alte Kanzleischrift.)

Ich hab vernommen wie der siben weysen aus kriechenland ainer gelert hab das dy maß in allen dingen in sitlichen und naturlichen das best sey weliche dan awch pey dem aller hochsten so hoch angesehen ist das er alle geschopft in zal gewicht und mas beschaffen hab ist ungezweyfelt das dyejenen kunst und werckhung so der maß je mer crayschen (Rand: nobiliores formos ut Mathematice in forma sphere maxime pr.. (?) kreature ꝛc.) ye adlicher und wirdiger geacht werden und darumb furgesetzt ausgenomen dy gottlichen kunst als Theologia Methaphisica und auch

17) Ende von γ: Von der schön zw reden.

18) Von hier **D** = **d** bis zum Schluss.

die Lieb naturlicher weyshayt ist keyne dy der maß mer und in manigfeltiger weg und gestalt notturftig ist als dy kunst der malerey dy nit alain begert der Geometrei und arithmetica ursprung aller Maß sunder vil mer der ander kunst anhengig kunst. dy kunst des Maß sagen, als perspectiua Catoptrica betrugs des gesichts geodesia Chorographia — (abgebrochen).

Wiederum eine andere stark abgekürzte Redaction in einer Abschrift, welche von Dürer's Hand verschieden scheint, und mit abweichender Orthographie findet sich III. 1 u. 2;

Der Anfang lautet: Alle begirliche und würckliche kreft des gemutz, mugentt eins ittlichenn dings. wie nutz. wie lustbar das imer erscheinett doch aus teglicher ubung fill unnd uberflussigenn gebrauch begnugtt erfullett auch zeletz verdrieslich werden, allein die begirt fill ze wissnn (die da ein ittlichenn von natur ist eingepflantz) wider solche ersettigung gefreitt. unnd aller verdrieslichkeit gantz nichtz unterworffen ist ꝛc.

Am Schluss: Mittayle ich itzundtt solch mein fill fleißig erfarn lang hertzlich mue und arbeit allen itz und kinnnenden kunstnern verhoffende si mir (wie woll unbekante) in rechter gunst. lieb. unnd freuntschafft ewig ze verbinden Aber dieweill das durchtringentt sterblich vergifft, nachredenter gespitter zungen altzeitt bereitt ist. auszeschließen. dadurch alle werck wie gutt nutzlich die sind. gemeinklichen verunraintt vnnd auffgeplasen werden: pin jedoch solcher zuversichtt bitz mein puechlein durch das unversertt gifftribich einhorn der merer unnd gerechtern urtaylern solcher tottlicher verletzung muge emphlihen.

Hierauf folgt nachstehender Anfang des Proportionswerkes:

Zu Einfurunge unnd bericht diser nachvolgender proportion die auch nitt unrecht simettria. zu teutsch glidmessige auftailunge mocht genennt werden ꝛc.

Und das Fragment schliesst: (III. 2.)

So du alle die itz beschribnen verzeichnus zesamen setzet in ein corpus erwechst der daraus ein solch tema oder figur als hie unden verzeichnett ist welchen dw aufs itz gemelten unterrichnussen gar liderlich verstendig unnd in deinen werckenn gepreuchlich magst werden.

2.

Nachstehendes Programm des beabsichtigten grösseren Werkes, in zwei Fassungen, ist wahrscheinlich älter als die Redaction der Vorrede von 1512/13, welche nicht so ängstlich systematisch gebaut ist, als es hier beabsichtigt wird.

(IV. 102.) Zierliche kleine breitgezogene Kanzleischrift.

Jhs. maria.

Durch gottes gnod und hilff zw dienſt allenn kleinen die do gern lernen den ſey hernoch awff gethan alles dz gen durch mein übung erfaren hab dienent zum Molen awch ob ſy durch mein hilff möchten das den der ſuchent ſo er geneigt dortzw iſt woll than mag weiter kumen in höheren verſtand ſolicher kunſt wan mein fernunft iſt nit gnugſam zw ergründen dieſe groſſe weitreichende unentliche kunſt des rechten molens

Item dz dw gruntlich und recht mugſt verſten doraws zw lernen was ein künſtreicher moler geheißen werd oder ſey will ich dich berichten und anczeigen wan oft Entperd dz ertrich zwey oder treyhundert jor dz kein ſollicher künſtreicher meiſter gefunden wirt vill durch verhindrung dz dy iennen ſo dortzw dinglich wern nit dortzw verfügt ſind awch merck trey namhaften hawbt pungten nochfolgent die zw einen ſollichen kunſtreichen rechten maler gehören

Dz ſind trey hawbt pungt des gantzen puchs	Item der erſt teill des puchs iſt die vorrede	Item die vorred beſchlewſt in ir trey teill *
	Item der ander teill des puchs iſt die verfürung des molens	dz iſt awch in treyerley weis **
	Item dz tritteil des puchs iſt die beſchliſſung	und hat awch trey teill ***

[19]* Item de erſt deill lert uns wie der knab erleſſen und der geſchicklikeit ſeiner cumpex acht genumen ſoll werden geſchicht in ſexerley weis

Item der ander deill ſeit wie der knab mit gotzforcht und behutſamkeit awfferzogen ſoll werden do durch dz er gnod erlang do mit er in verſtendiger kunſt erſtarck gewaltig werd geſchicht in ſexerley weis

Item der trit teill lert uns von der großen nutzperkeit luſt und freid des molens dy do von entſpringt geſchicht in ſexerley weis

** Item der erſt teill ſeit von der freyikeitt molens in ſexerley weis

Item der ander teill ſeit von der meſſung der menſchen und gepew und was nottorft zw molen iſt in ſexerley weis

Item der tritteil ſeitt von allem dem dz man ſich ſchilt ſich eins teills ab dz zw machen in ſexerley weis

*** Item der erſt teill ſeit an was ort ein ſollicher künſtner ſein ſoll do er ſein kunſt verpringen mag in ſexerley weis

Item der ander teill ſeit wy im ein ſöllicher überſchwencklicher künſtner ſein künſt tewer ſöll laſſen zallen und kein gelt iſt zw vill dorfür och iſt es göttlich und recht in ſexerley weis

---

19) Im Original steht das Nachfolgende seitwärts von *, ** und ***.

Item der trit teill seit von lob und dangsagung gottes dem er sein gnod also verleicht und ander lewt von seintwegen geschicht in sexerley weis[20])

Nur von der Vorrede selbst haben wir nachstehende ausgeführte Disposition. (IV. 90. Fliessende breite Kanzlei.)

Der erst teil der fored seit

Zum ersten dz man des jungen gepurt acht soll haben in was zeichen mit ettlichen erklerungen pit got um ein glückhaftige stund

zum andern dz man seiner geschtalt und glidmas acht nim mit ettlichen ferklerungen

z: tr: wie man in zw der lernung anfencklich underweisen söll mit ettlichen verklerungen

z: firden dz man acht hab ob mit güten lob ode scheltung der knab am pesten zw leren sey mit verklerungen

z: 5 dz der knab in lust zw lernen behalten werd und in nit vrtützig mach

Dz sext ob sich der jung zu fill übte do kan in dy melecoley uberhant mecht nemen dz er durch kurtzwelich seitenspill zw leren dovon gezogen werd zw ergetzlikeit seins geplütz

Der ander teill der fored seit

Im erstn dz der knab getzogen werd awff die gotzförcht von got zw begern die gnod der subtilitet und got eren

Dz ander das er messig gehalten werd mit essen und trinchken des geleichen mit schloffen

Zum triten dz er ein lüstige wonung hab do er durch keinerley hinderug geirrd werd

Zum virten dz er behut werd for frewlichen geschlecht nit pey im wonen los das er keine plos sech oder angreiff und sich vor aller unlawterkeit behut kein ding schwecht die vernunfft mer den unlawterheit

Zwm fünften dz er wol lessen und schreiben kün und mit dem latein awff ertzogen werd zu versten ettlich geschrifft

Zum sexten dz ein sollicher das fermügen hab mit verlegung sollichem awszwwarten und sein wargenumen werd mit ertzey[21]) so ers betraff

---

20) Eine erste flüchtige Skizze des Programms notirte sich Dürer auf dem Rücken eines Blattes mit geometrischen Zeichnungen wie folgt:

(III. 70)
von mos der menschen
von mos der pferd
von mos der pew
von perspectiva
vom licht und schatten.
von farben wy man dy der natur geleicht

21) (Wohl verschrieben für ertzney.)

dz tritteill der forred seit

Zum ersten es ist ein nutze kunst wan so ist gottlich und wurt geprawcht zw guter hellger vermanung

Zum andern ist sy nütz vill ubells y würd dordurch vermiten so man in künsten um gett dy sunst gschehen so man feirt

Zum tritten ist sy nütz wan nymant glawbt den so man mit umget dz im ir selbs so freuden reich ist große frewd hatt sy

Zum firten ist sy nütz man erlangt großer und ewige gedechtug darfon so mans ordenlich prawcht

Zum fünften ist sye nücz wan got wirt dordurch geert wo man sicht das got einer y kreatur sollich vernunft verleicht der solliche kunst in im hat und alle weis werden dir holt um dein kunst

Dy sext nutzparkeit ob dw arm werst so magstu durch sollch kunst zw großem gut und hab kumen.

Zum Vorhergehenden gehören die folgenden ersten Concepte in kleinen ausgestrichenen Absätzen: (IV. 83)

(Alinea I.) van der molerey

Item wer ein moler will werden der mus van natür dortzw geschick sein

Item dy kunst des malens würt pas durch lib und lust gelernt dan durch zwang

Item aws welchen ein grosser kunstreicher moler soll werden der mus gantz van iugent awff darpey ertzogen werden

Item er muß van guter wercklewt kunst erstlich vill abmachen pis er ein freie hant erlangt

(Alinea II.) Item was gemalt heis

Item malen ist das das einer van allen sichtigen dingen eins welches er will wis awff ein eben ding zw machen sy seyen wy sy wöllen

Item es ist bequem ein itlichem ein menschliche gestalt zum ersten leren awsteillen und in ein mas pringen e man ettwas anderst lerne

Alinea III. etc. bis zu S. 84 a enthält erste Entwürfe zu Sätzen der Vorrede von 1512/13, sowie Einzelnes zu Pr. III T.

3.

Aus den bei Heller (S. 1000 fg.) abgedruckten Dresdner Concepten zum Proportionswerk wissen wir, dass Dürer bereits im Jahre 1523 die Zueignungsschrift an Pirckheimer verfasste und wenigstens das 1. Buch fast druckfertig hatte. Vier verschiedene Entwürfe dieser Dedication befinden sich: II. 43; IV. 2; IV. 140; IV. 141; die drei ersteren sind fortlaufend, das letztere in einzelnen Absätzen geschriebenes und durchstrichenes Concept. Nur das letztere ist datirt:

+ 1523 an sanṫz lucas dag zw nornberg.

Die vielfachen Verschiedenheiten der Redewendungen übergehend, theile ich den folgenden Zusatz mit, welcher sowohl im Dresdner Concept als im Druck weggeblieben ist.

Nach dem Eingangssatz: Viele würden es tadeln, dass er als ein Ungelehrter das Werk unternommen, heisst es:

(II. 43) sy dund mir doran nit unrecht, sy haben war, dan ich selbs wolt lyber ein hochgelerten berumbten man in solcher kunst hörn und lesen, dan das ich als ein unbegrünter dosan schreiben söll, Idoch so ich keinen find, der do etwas beschriben hett, von menschlicher mas zw machen dann einen man Jacobus genent, van venedig geporn, ein liblicher moler[22]) der wies mir man und weib, dy er aws der mas gemacht het vnd das ich awff dyse zeit libr sehen wolt was sein mainung wer gewest dan ein new kunigreich, und wenn ichs hett so wolt Ich Ims zw eren in trug pringen gemeinen nutz zw gut aber ich was zw derselben zeit noch jung und het nie fan solchem ding gehört, und dy kunst ward mir fast liben, und nam dy ding zw sind, wy man solche ding möcht zw wegn pringen, Dan mir wolt diser forgemelt Jacobus seinen grunt nit klerlich antzeigen das merckett ich woll an im, doch nam ich mein eygen ding für mych, und las den fitrufium der beschreibt ein wenig van der glidmas eines mans, also van oder aws den zweien obgenanten mannen hab ich meinen anfang genumen und hab dornoch aus meinen fürnemen gesucht van dag zw dag ꝛc. —

Es scheint mir zweifellos, dass dieser Jacobus kein Anderer ist als Jacopo de' Barbari, oder Jacob Walch, dessen Identität mit dem in Dürer's venezianischen Briefen genannten „Meister Jacob" zuerst von Harzen mit ausreichenden Gründen nachgewiesen worden ist,[23]) und wir er-

22) (IV. 140) ein guter lieblicher maler.

23) Vergl. dessen Aufsatz im Arch. f. d. z. K. Jahrg. 1855 p. 210; ferner Passavant, Peintre-Graveur III. 134. (An letzterer Stelle ist die Angabe, Jacob sei in Nürnberg geboren entgegen dem Anonymen des Morelli und dem Noviomagus die ihn Beide „Venezianer" nennen, aufrecht erhalten) und H. Grimm, Ueber Künstler und Kunstwerke Jahrg. 1865. S. 142. fg.

halten somit durch diese Stelle einen äusserst wichtigen Aufschluss über Dürers früheste Berührung mit italienischer Kunst.

Das zweite Concept, weitläufig auf 3 Blättern, IV. 2 fg. geschrieben enthält die Stelle über Jacobus nicht, übrigens viel Abweichungen vom Dresdner Concept und vom Druck, u. a. statt der Stelle von den Büchern der Alten:

— die püecher Pamphili Macedonis der anfengklich in der kunst des malens mit sonnder schicklichkeit begabt gewesen ist, unnd zuvor in arithmetrica und Geometria an die er vermaint diese kunst nit volkommenlich zusein, desgleichen des hochgeachten malers appellis unnd annderer bücher zc. Das Ganze ist sehr weitschweifig und schliesst: Und beschuldigt euch selbs das Ir mich in dieser Zeit (in welcher Alle kunst teutscher lannd in auffnemen ist) mer zu ungeschickten reden genuessigt, dan zu vernunfftigem schweigen verursacht habt zc.

Die Concepte und Zeichnungen zum Text des Proportionswerkes nehmen fast den ganzen Bd. I. und den grössten Theil der Blätter in II. III. und IV. ein. Die Zeichnungen finden sich in allen Stadien der Ausführung, flüchtige Skizze und sorgfältigster Federcontur, zusammen über 300 ganze Körper. Ich habe keine bestimmte Ueberzeugung darüber gewinnen können, ob sich eigentliche Aktzeichnungen nach der Natur darunter befinden, möchte es aber der durchgängig etwas conventionellen Zeichnung wegen bezweifeln. Weder Zeichnung noch Text findet sich in vollständig druckfertiger Redaction, es sind sämmtlich nur die mit wunderbarem Fleiss gearbeiteten Vorstudien.

Das dem Datum nach älteste Blatt ist zufällig in den grossen Zeichnungsband des Print-rooms, Bl. 184, eingeklebt[24]): es zeigt eine jugendliche nackte weibliche Gestalt, in freierer Stellung, als die übrigen Zeichnungen des Proportionswerkes haben, sorgfältig in Feder mit grünem Hintergrunde umrändert, auf der Rückseite der durchgezeichnete Contur, die Maassangaben auf dem Nebenblatte; bezeichnet mit dem Monogramm und 1500. — Das nächste Datum (I. 131) ist 1508; weiter finden sich: 1513 (II. 41), 1515 (I. 125 b), und 1523 (II. 44), theilweise mit dem Zusatz „Ihs maria". Notizen über das Aufarbeiten des Textes kommen häufig vor: „das ander püchlen, dis büchlen ist zwm trügken gefertigt" (IV. 9**) [25]); „das ist das alt, im newen istz pesser" (IV, 10) „dz ist ab und gemacht" (I, 94) „der ist recht" (I, 125 b.) „in dem ist ein irtum den mus man endern" (III, 75) und Anderes.

24) Hausmann, a. a. O. S. 42. — Die ebendaselbst, Bl. 185 befindliche „fortschreitende Gestalt" ist der Entwurf eines Gliedermannes mit Kugelgelenken.

25) Somit ein Widerspruch mit der Angabe der Dürer'schen Erben, es sei nur das 1. Buch druckfertig geworden.

Ein der Schrift nach sehr frühes Stück Reinschrift mit 3 Zeichnungen (ungedruckt), (II. 4 — 7), die Proportionen und Projection des Kopfes enthaltend, ist mit verschiedenfarbigen Tinten gezeichnet und geschrieben, wobei der entsprechende Theil der Beschreibung und Zeichnung eine Farbe haben. Der Text schliesst:

(II. 5b) — dan du hab awch müe der dorows lerd wan vielen ist müglicher ein ding gnaw suchen denn eim allein wan dz geschaffen geschtirn von gott mit samt seiner gnad ist weid aws gepreit.

Ebenfalls früh ist ein Auszug des Capitels über die Proportionen bei Vitruv, (II, 140) mit 2 skizzirten Zeichnungen des **X**- und **T**förmig ausgespreizten menschlichen Körpers.

Zu den interessanten theoretischen Aussprüchen im III. Buch, (Seite T 1—T 3b.), deren Druck-Mspt. gerade in Nürnberg fehlt[26]) findet sich ein Blatt mit absatzweise durchstrichenen ersten Concepten. — Die im Druck unverständlich gewordene Stelle[27]) (T. 2) „was mas sich zu des rechtenn hübsche nachnenn möcht" lautet:

(IV. 29 Al. 13). Aber ich weis nit antzwzeigen ein sunder mas welches zum hübschesten mocht nahen, aber gern wollt ich &c.

Bemerkenswerth ist die ursprüngliche Fassung zweier anderen ebendaselbst stehenden Aussprüche.

(Ebd. Al. 7): Desgleichen für ein exembell mag nemen bei rom do man dy alten trümer der alten künstner find dergleichn itz nit wissent ist van keinen der do lebt der noch der gut halben dergleichen mach

(Ebd. Al. 10): Aber die worheit hellt eigentlich in ir welches dy schönst mas und gestald der menschlieg bildug sey. Danach rathschlagen &c.

4.

Entwürfe und Zeichnungen architektonischen, geometrischen und perspectivischen Inhalts, von denen die Mehrzahl ihre Verwerthung in der „Unterweisung der Messung mit Zirkel und Richtscheit" gefunden haben, finden sich am Schluss des I. und zerstreut in den drei übrigen Bänden, im Ganzen etwa 100 Blatt, wovon eines (III, 196) aus der Rein-

26) Vgl. Becker, a. a. O. S. 20.

27) Vgl. meine Schrift „Dürers Kunstlehre" etc. S. 87.

schrift für den Druck, in sauberer Cursiv mit Zügen, Seite Ciij „so nun diese kurtze lini a. b“ ꝛc. bis mit Fig. 33 enthaltend. Datirt sind (III. 169) das Glasvisir-Instrument mit 1515 und ein anderes Blatt (III. 151) 1524. — Auch hier deutet Manches auf den grösseren Umfang, welchen Dürer dem Werk zugedacht hatte; (vgl. oben die Inhaltsverzeichnisse). — Zu dem Capitel „Vom Maass der Gebäude“ gehören mehrere Auszüge aus Vitruv, u. a.

(I. 207) dy altn haben funferley gpew gmacht ꝛc., unter den Skizzen der Säulenstellungen stehen die Bezeichnungen:

pingnostilos, sistylos, diastilos, ewstily, arestili.

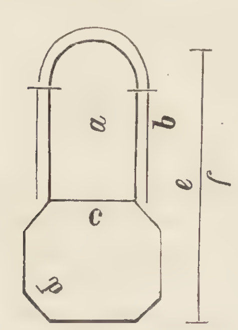
ferner (III. 23) eine Darstellung der Proportionen von Säulen und Intercolumnien, deren Text schliesst:

— „und eygentlich ist es war wy fitrufius spricht wo solcher mos nit acht genumen würt so werden dy werck ungestalt. awch in newerdochten wercken.

Die darauf folgende Darstellung der „dreierlei Gestalt“ von Säulen, dorisch, ionisch, korinthisch bricht am Anfang ab.

Einem antiken Scenen-Grundriss (III. 130) sind die Maasse von italienischer Hand, wie mir scheint, eingeschrieben; auch folgendes Blatt mit den Maassen der Peterskuppel halte ich für italienisch.

(III. 129) pars cupule ecclesie santi pettri Rom misz (?) intimatta (schwer leserlich).



(Verkleinert; der Massstab ist im Original 0,176 M. lang.)

a) a sumo arcus usque deorsum ps 28 fere
b) a sumo ephistilliorium „ 19.
c) latitudo ps 14 arcus
d) L. ps. 7.
e) medio pede passus.
f) siue, decima pars passus.

Eine Thür mit Giebelsturz (III 124 b. und 125) trägt die Inschrift „una gola tretta de cornisan“. Mehrfach sind antike Säulencapitäle u. a. Details (III. 153, I. 193 fg., III. 65 fg.) skizzirt.

Ausserdem finden sich Hauspläne und Dachconstructionen (III. 10;[28]) 32; 45; 200); zwei Aufrisse und fünf Grundrisse eines schmalen (venezianischen?) Hauses (III. 176).

28) Mitgetheilt im Anzeiger f. K. d. d. V. 1859. S. 10.

Auch das Capitel über die Perspective sollte umfänglicher werden als es in der „Unterweisung“ ausgefallen ist. Auf einen Entwurf zur geometrischen Einleitung (I. 199), welcher die Definitionen von punctus, linea, planus, superficies, circulus, rectus, triangulus etc. verzeichnet, folgt die Uebersicht:

(I, 200) Item perspectiva ist ein lateinisch wort pedewt ein durchsehung.

Item zw der selben durchsehung, gehören funff ding,

recht ursach funff ding zw gesicht.

dz erst ist dz awg dz do sicht
dz ander ist der gegenwürff der gesehen wirt
dz trit ist dy weitn do tzwischn
dz fird alding sicht man durch gerad lini dz sind dy kürtzestn lini
Item dz fünft ist dy teillung von ein ander der ding dy dw sichst

und darauf folgen zehn „Vürnehmungen“ oder „Suppositionen“ („supositz“) von Elementen perspectivischer Zeichnung; ähnlich finden sich (III. 36) zehn Suppositionen und sieben „Theoremata“ perspectivischen Inhalts, anderswo (I. 210—218) das achte bis sechsunddreissigste Theorema, theils nur in Zeichnung, theils mit Text, entworfen.

5.

Besonderes Interesse nimmt das folgende Bruchstück in Anspruch. Es ist die einzige bisher bekannte Aufzeichnung über die Theorie der Färbung, vielleicht der einzige wirklich von Dürer niedergeschriebene Abschnitt zu dem Büchlein vom Malen, welches ursprünglich einen Theil des grossen encyklopädischen Werkes bilden sollte, (vgl. oben den Inhalts-Entwurf IV. 102) und an dessen Herausgabe Dürer noch im Dresdner Brief an Pirkheimer denkt.

(IV. 28.) Kleine steife Kanzlei. Roth anfangend, dann schwarz:

Item so du erhaben willt mollen so es dz gesicht betrigen soll must du der farben gar woll bericht sein und im molln fast awss einander scheiden also zu versten Item du molst 2 rögk oder mentell ein weis denn andern rott und wen du sie schettigst do es sich pricht wan an allen dingen ist licht und finters was sich aws den awgen krumt oder pewgt wo dz nit wer so werd als ebn anzwsehen und in sollicher gestalt wurd man nüt erkenen den als fill sich bloßen farben aus einander schiden. dorum so du den weyssen mantell schettigst mus er nit so mit einer schwartzen farb geschettigt sein als der rott wan es wer unmüglich dz ein

weis ding so ein finstern schatten geb als dz rott und wurt sich pey einander nit vergleichen awsgenomen wo kein dag hin mag ist alle ding schwartz als in der finster kanstu kein farb erkenen dorum obs die rechnung geb in einen weissen ding do einer mit recht zwm schatten gantz schwartz nützett wer nit schtrefflich doch kumt es gar sellten awch soltu dich hüten so du ettwas von einer farb moltzt sy sey rott plo prawn oder vermischt farben wie sy sein dz du sy im lichten nit zu fill licht machst also dz sie aws irer art schlach peyspill ein ungelerter besicht dein gemell under dem ein rotten rock spricht schaw gut frünt wie ist der rock awff ein teill so schön rott und awff dem anderen hat er weis far oder pleichflecken Dz selb ist strefflich und hast im nit recht gethan du must inn sollicher gestalt mollen ein rott ding dz es uberall rott sey desgeleichen mit allen farben und doch erhaben schein auch mit dem schettigen des geleichen halten dz man nit sprech ein schon rott sey mit schwartz beschissen Deshalb hab acht dz du ein ietliche farb schettigst mit ein farb dy sich dortzw fergeleich als icht setz ein gelbe farb soll sy in irer art beleiben so mustu sy mit einer gelben farb schettigen die danckeler sey weder die hawbtfarb ist wen du sy mit grün oder plob absetzt so schlechtz aws der art und heist nymmer gelb sunder es würd eine schilrette farb daraws als man seyden gewant fint die fan zweyen farben gebürgt sind item, von pran und plo dz ander prawn und grün etlichs danckell gell und grün awch kesten prawn und dunkell gell Item plo und tzigell rott awch zigell rott und feiell prawn und der farben mencherley dz man vor awgen sicht so man dyselben molt und wo es sich pricht albeg am ab wenden deylen sich die farben dz man sie for einander erkent demnach must du sy molen aber wo sy blatt awfflign sicht man nun ein farb aber nüt dest mynder so dw ein soliche seyden molst und mit einer farb duschirst als ein prawn mit dem plo so mustu dz plo nach mit eim setteren plo absetzen wo es im nott thut es kumt awch oft dz dise seyden in der dunkelln an der prawen farb gesehen wirt als wen einer vor dem andern stett der ein sollix kleid an hatt so mustu dz selbig prawn mit eim setteren prawn absetzen und nit mit dem plo es ge wie es woll so mag kein farb im duschirn aws irer art kumen.

6.

Zur „Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken" findet sich ohne bemerkenswerthe Abweichung der Entwurf der Dedication an König Ferdinand (IV. 1), ausserdem 23 Blätter und Zettel in Bd. III. und IV.

7.

Schliesslich einige Miscellaneen.

(II. 1) 1512 AD

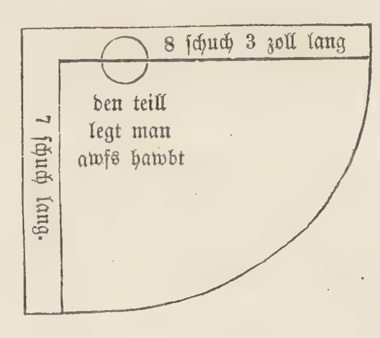
Item die fir nachfolgetten ſtück ſind dy fir leger im meſſer wy ſich ein künſt-licher meiſter dorinn ſchicken ſoll, und ſind dy fir hew oder prüch dorwider

(II. 1 b und 2) je 2 Fechterpaare [29]) mit den Ueberschriften:

leger in der paſtey	geferhaw iſt ſein pruch
dz leger luginslant	entrüſthaw iſt ſein pruch
leger im eber	haw den zwinger iſt ſein pruch
dz leger im ſtir	der wecker haw iſt ſein pruch

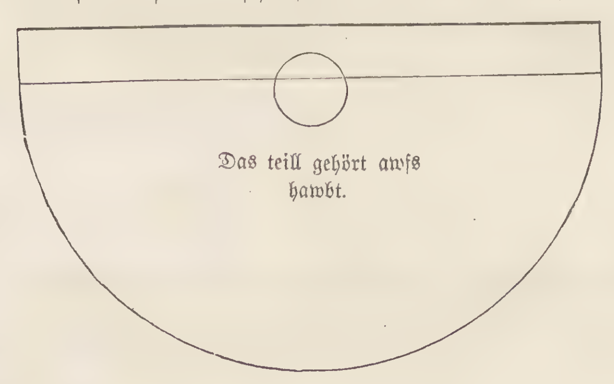
Dieselben Benennungen der Fechter-Lagen wiederholt (IV. 19).

(III. 22) (verkleinert)



Das iſt awch ein Niderlendiſcher frawen mantell.

Das iſt ein nyderländiſcher frawen mantell bis awff dy erd.



29) Lithogr. Facsimile im Anzeiger f. K. d. d. V. a. a. O.

(III. 24b) Ein kurzes Verzeichniss lutherischer Schriften.

(III. 25) Concept zur Inschrift eines eigenhändigen Portraits:

IMAGO·ALBERTI·DÜRER·ALEMANI·QVAM·IPSE·SVISMET·
EFFINXIT·MANIBVS

(III 37.) Ein in sehr zierlicher Cursiv geschriebenes Billett von Tschertte.

Freutlicher lieber her Tirer auf den nechst kunftigen sontag lad ich Ew zu dem früemal zu gast. Ist mein ernstlich bitt und begern. wellet komen und nit ausbleiben. Wellet auch meine diner anzaigen geben. wo der Varntaler zu finnden. hiemit schick ich Ew die proposicion mit dem triangel dreyer ungleicher egg. er und ich nechten von Euch haymkam het Ich sy unnderwegen funnden. Aber aus ainem quadrat ainen triangl der in gleicher continentz zu finden ist chunstlich versich mich Ir wisst sein wol. die Kugl soll sich nit verpergen. so balld Ich der muß hab. wil Ich suchen was ich ausricht sol Euch auch unverhallten sein.

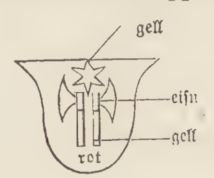
J. Tschertte
mpp (?)

(folgt die Construction eines Rechtecks von gleichem Flächeninhalt mit einem Dreieck.)

(III. 73b): Eine Bild-Bestellung in flüchtiger Handschrift:

xps soll in der *[handschriftlich]* (?) sten, maria soll zw der rechten seiten *[handschriftlich]* dy engell zw der lincken seiten, der Korher for maria kniett, petrus unden.

Darunter zwei Psalmzeilen und das Wappen:



(III. 93) Unter der Skizze einer Säulen-Halle der Vers:

„welcher mensch ein neydig hertz hat
dz pringt Im awffghawften unrat"

Kleine skizzirte Feder-Zeichnungen:

(I. 156) Ein Stück Gewand. (I, 159) Ein Wappen.

(IV. 8b) Eine geflügelte weibliche Halbfigur, eine Krone tragend, in Wolken.

(II. 3) Ein kleiner Genius mit Richtwage und Sextant.

(II. 49) Ein Skelett, datirt 1513.

Mit vorstehenden Auszügen glaube ich den mittheilenswerthen Inhalt der Londoner Dürer-Handschriften erschöpft zu haben und danke zum Schluss Herrn Edw. A. Bond, Vorsteher der Manuscript-Abtheilung in der Bibliothek des Br. M. für seine freundliche Befürwortung, durch welche ich in den Stand gesetzt wurde die Handschriften in der Lese-Halle mit aller Begünstigung zu studiren.

Leipzig.

Dr. A. v. Zahn.



Zur Schweizer Glasmalerei.

Die Bedeutung der alten Schweizer Glasgemälde für die deutsche Kunstgeschichte glaube ich durch meine Arbeit über die Glasgemälde des Klosters Wettingen (Mittheil. der Ant. Ges. in Zürich Bd. XIV. Hft. 5) und später in zusammenfassender Weise durch die Schrift „über die alten Glasgemälde der Schweiz“ (Zürich 1866.) festgestellt zu haben. Von einer Erschöpfung des überreichen Themas konnte aber auch in der letztgenannten Abhandlung nicht die Rede sein, und es wird nachfolgenden Forschern noch eine Fülle des Stoffes entgegentreten. Ohne solchen von jüngeren Kräften zu erhoffenden eindringenden Untersuchungen vorzugreifen, will ich in diesen Zeilen einen weiteren Beitrag zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz liefern, dessen Material mir erst nach Vollendung obengedachter Schrift zugänglich geworden ist. Ich meine den seltenen, vielleicht in der ganzen Schweiz beispiellos dastehenden Reichthum an Glasgemälden, welchen die Stadt Basel noch jetzt in ihren öffentlichen Gebäuden birgt.

Es war mir schon vorher gelungen, die Geschichte dieses schönen Kunstzweiges vom XIII. bis in das XVII. Jahrhundert zu verfolgen und die Hauptstufen der Entwicklung mit einer Reihe bedeutender Denkmäler zu belegen. Die noch streng gebundenen Werke des XIII., die glanzvoll entwickelten, in festem architektonischem Gesetz verharrenden des XIV., die naturalistisch entfesselten Formen des XV. Jahrhunderts, welche aus den kirchlichen Schranken herausstreben, sind in einer Anzahl schweizerischer Denkmäler genügend, zum Theil hervorragend vertreten. Allein dergleichen findet sich reichlich auch in anderen Ländern, vornehmlich in Frankreich und Deutschland. Worin dagegen die Schweiz alle anderen Kunstgebiete meines Wissens übertrifft, das sind die Werke der jüngeren Epoche, vom Anfang des XVI. bis tief in's XVII. Jahrhundert reichend, in welchen die Glasmalerei zur Kabinetsmalerei wird und, überwiegend weltlich gesinnt, die Säle der Rath- und Schützenhäuser, die Versammlungsstuben der Zünfte, das trauliche Wohngemach des reichen Patriziers und des wohlhabenden Bürgers, aber auch die Kreuzgänge der Klöster mit der Farbenpracht ihrer kleineren, durch alle Verfeinerungen einer auf's Höchste ent-

wickelten Technik zu wahren Wunderwerken von malerischer Wirkung gesteigerten Scheiben ausschmückt. Es giebt kaum einen anderen Zweig der damaligen Kunst, in welcher die ganze Weite des damals durch den Humanismus, das Studium der Natur, die kirchliche Tradition und den Blick auf Geschichte und die Wirklichkeit des Alltagslebens unendlich bereicherten und vertieften Horizonts der menschlichen Erkenntniss sich so tausendfach spiegelt, wie in diesen beliebten Glasscheiben. Dazu kommt, dass sie manches wichtige Blatt für die Geschichte der deutschen Renaissance enthalten; denn mit dem Eindringen der Renaissanceformen, die für die Glasmalerei wegen ihrer breiten Fülle, ihres plastischen Reichthums und ihrer ornamentalen Pracht so ausserordentlich dankbar sind, wagt die Glasmalerei zuerst jenen Schritt aus dem Kirchlichen ins Profane, aus dem monumental Gebundenen ins malerisch Freie, aus dem streng Stylistischen in den lebensvollen Naturalismus. Die ersten Meister deutscher Kunst, Hans Holbein an der Spitze, verschmähen es nicht, für sie zu componiren, und es wird kaum noch einem Zweifel begegnen, wenn ich behaupte, dass dieser grosse Künstler zuerst die Formen der Renaissance auf die Glasmalerei angewendet hat. Und das war für diesen ganzen schönen Kunstzweig ein Segen, schon deshalb weil er zeigte, wie jene Formenwelt am vollkommensten geeignet sei, der naturalistisch gewordenen Glasmalerei jene feste Architektonik mitzutheilen, ohne welche jede derartige Kunst ins Styllose verfallen muss. Während so ein rhythmisch gegliederter Rahmen geschaffen wurde, war zugleich die geniale Freiheit in der Behandlung antiker Bauglieder eine so hohe, dass nichts von jenem trocknen, steifen Wesen darin gefunden wird, welches unsere heutige streng schulmässige „hellenische“ Auffassung so oft mit sich bringt, und das in der Regel bei Werken der leichteren, anmuthigeren Gattung so frostig wirkt.

Diese glänzende Epoche der Glasmalerei ist es, zu deren Geschichte die folgenden Zeilen einen Beitrag liefern wollen. Die grössere Mehrzahl der von mir früher besprochenen Glasscheiben dieser Art gehört der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts an, namentlich die ausgedehnten Cyclen der Klöster Wettingen, Muri und Rathhausen. In Basel treffen wir nun eine Reihe trefflicher Scheiben aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts, in denen ich mehrmals die Erfindungen eines Hans Holbein, Urs Graf und Niklas Manuel zu unterscheiden glaube. Diese Glasgemälde, die demnach für die Kunstgeschichte einen besonderen Werth behaupten, befinden sich im Saale des grossen Raths und sind offenbar für diese Stelle von Anfang an bestimmt gewesen. Sämmtlich gleichzeitig, mit Ausnahme einer einzigen, späteren, tragen sie die Jahreszahlen 1519 und 1520, gehören also zu der gesammten reichen Ausstattung, welche damals das eben er-

neuerte Rathhaus empfing. Es war im Frühjahr 1521, als der grosse Rath zum ersten Mal in diesem neuen Saale seine Sitzungen hielt, und zu gleicher Zeit wurde mit Hans Holbein der Contrakt zur Ausmalung des Saales abgeschlossen. Sämmtliche Scheiben haben die damals für solche Werke aufgekommene Form. Den Mittelpunkt nimmt das Wappen ein, in der Regel gehalten von zwei Reisigen — bei geistlichen Stiftern treten die Schutzpatrone an ihre Stelle —; eine architektonische Einfassung, in reichen Renaissance-Formen, ein Bogen auf Pfeilern, vor welche Säulen oder Atlanten treten, unten durch einen Fries mit Arabesken oder figürlichen Reliefs geschlossen, das sind die Elemente dieser Compositionen. Die Einfassung ist, wie man sieht, eine freie Nachbildung der in Italien seit dem XV. Jahrhundert an Wandgräbern, Altären und ähnlichen Werken üblichen Form, welche zuerst auf die Composition der Glasscheiben angewendet zu haben aller Wahrscheinlichkeit nach Hans Holbeins Verdienst ist. Ich brauche hier nur an die Reihenfolge der gezeichneten Passionsblätter im Baseler Museum zu erinnern, welche nichts anderes als Entwürfe zu Glasgemälden sind.

Der Cyclus im Grossrathssaal besteht aus funfzehn Scheiben. Die erste von 1520 zeigt das doppelte Wappen von Appenzell, von zwei flotten Landsknechten gehalten, gekrönt vom Reichsadler. Im Hintergrund ist eine zierliche Landschaft ausgeführt, in welcher man eine Burg erblickt. Die architektonische Einfassung zeigt an den Seiten Pilaster mit grüner Laubfüllung, unten einen Fries mit Kämpfern, grau in grau auf schraffirtem Grund, oben im Bogen, ebenso in den Zwickeln bewegte Kampfscenen. Die Zeichnung ist wohl mit Sicherheit auf Urs Graf zurückzuführen. — Die Farben dieser Scheibe, tief, leuchtend und gesättigt, bestehen aus weiss, gelb, schwarz, grün und blau. Dagegen ist das Roth vermieden. — 2. Scheibe von 1519 mit dem Doppelwappen von Schaffhausen unter dem Reichsadler, gehalten von den Wappenthieren dieses Standes, zwei Böcken, die aber ritterlich den Dolch an der Seite tragen. Die Einfassung ist hier von besonders prächtiger Renaissance, oben durch reiche Arabesken mit Putten geschmückt, unten mit einem geistreich erfundenen Fries: Bauern, welche den räuberischen Fuchs verfolgen. Die Composition derselben weicht zwar von der bekannten Holbein'schen Fuchsjagd, die als Büchertitel vorkommt, ab, ist aber wohl kaum einem Anderen zuzuschreiben. Die Scheibe ist nach Composition und Ausführung eine der schönsten der ganzen Reihenfolge. — 3. Scheibe mit dem Berner Wappen unter dem Reichsadler, gehalten von zwei Bären. Die Einfassung zeigt eine zierliche Frührenaissance mit kandelaberartigen Säulen, schliesst aber in einem Spitzbogen mit Arabesken. Der Entwurf rührt also

von einem Künstler, der noch zwischen neuer und alter Zeit schwankt, wahrscheinlich von Niklas Manuel. An den Kandelabern klettern Bären herauf; unten sieht man einen Kampf zwischen Bären und Hunden auf schraffirtem Grunde. — 4. Scheibe mit dem Doppelwappen von Luzern, gehalten von einem nackten behaarten Mann und einem Affen. Die Einfassung ist von der reichsten Renaissance mit prächtigen Säulen, oben elegante Arabesken mit Putten, unten ein Fries. Die Zeichnung dieser vorzüglichen Scheibe scheint auf Holbeins Hand zu deuten.*) — 5. Scheibe von Zürich, das Wappen von zwei Löwen gehalten, hier wie überall Reichsadler und Krone. An den Seiten Renaissancesäulen, oben Arabesken, unten ein Fries mit spielenden Kindern. — 6. Scheibe von Uri, gehalten von zwei Landsknechten, die in das gewaltige Horn von Uri stossen; prächtige flotte Zeichnung. Reichste Arabeskeneinfassung; der untere Fries gleichfalls Arabesken mit nackten Männern. Im Bogen zwei Medaillons: links Simson dem Löwen den Rachen aufreissend; rechts ein nackter Mann, der einen andern, am Boden liegenden, aufzurichten scheint. Die Zeichnung dieser Scheibe fand ich, übereinstimmend mit Herrn His, Holbeins würdig. — 7. Scheibe von Schwyz, das Wappen ganz roth, ohne das Kreuz; dagegen haben die beiden Krieger, welche dasselbe halten, rothe Schärpen mit weissen Kreuzen. An den Seiten sind kandelaberartige Säulen wie bei Nr. 3. Oben Fruchtgewinde mit nackten Kindern, unten ein Fries mit Arabesken. Bezeichnet 1519. — 8. Wappen von Unterwalden, gehalten von zwei prachtvollen goldenen Greifen. Unten Arabesken, oben zwei zitherspielende Engel in Fruchtgewinden. Wohl von H. Holbein. — 9. Wappen von Zug, gehalten von Geharnischten, welche Fahnen tragen. Arabesken oben und unten. — 10. Scheibe von 1519, Wappen von Glarus, gehalten von zwei plump gezeichneten, aber reichgekleideten Engeln. Oben und unten Arabesken, die oberen mit Figuren vermischt. — 11. Scheibe von Basel, statt des Doppelwappens ist hier nur ein Wappen, ohne Reichsadler und Krone. Daneben als Patrone die heil. Jungfrau mit dem Kinde und Heinrich II. mit dem Modell des Münsters, schwach in der Zeichnung. Der Entwurf rührt offenbar von derselben Hand wie Nr. 3. Die Einfassung wird von denselben Kandelabersäulchen mit Spitzbögen wie dort gebildet. Unten ein kleiner schmaler Arabeskenfries. — 12. Wappen von Freiburg, gehalten von zwei Mohren in Landsknechtstracht. Unten Arabeskenfries, oben prachtvolle Kampfscene von Landsknechten. — 13. Scheibe von Solothurn, bezeichnet 1550. Zwei Geharnischte mit Fahnen halten das

*) Herr His-Heusler theilt mir mit, dass der Entwurf zu dieser Scheibe von Holbein sich in der Basler Sammlung befindet.

Wappen. Dies ist das einzige später hinzugefügte Bild; die weit geringere Zeichnung, die flauere Farbenwirkung (z. B. violett an der Basis der Pilaster) unterscheiden sie zu ihren Ungunsten von allen übrigen, die sich durch schwungvolle Erfindung, markige Zeichnung und harmonisch leuchtende Farbenpracht auszeichnen. Doch ist der Hintergrund durch eine hübsch behandelte Landschaft ausgefüllt. An der Einfassung sieht man oben eine Tanzscene, und zwar ein Fragment aus Holbeins Bauerntanzfresco; unten statt des Ornaments der nüchterne Namensschild. — 14. Drei verbundene Wappen für die Abtei S. Gallen, Hund (Grafschaft Toggenburg), Steinbock (Landschaft Rheinthal) und Bär (Stadt S. Gallen). Dabei ein heil. Bischof mit einem Weinfässchen (S. Urban von Langres?) und der heil. Gallus. Oben Arabesken mit zwei Medaillons, welche einerseits Kain und Abel, andrerseits das Opfer Isaaks enthalten. Ueber den Wappen die bischöfliche Mitra. — 15. Doppelwappen von Appenzell mit steigenden Bären, gehalten von einem Manne und einem Bären, beide mit reichen Federhüten geschmückt. Unten ein hübscher Fries mit kleinen Bären, oben Kampfscene von nackten Männern. Die Zeichnung scheint von Urs Graf.

Ueber die Entstehung dieser Werke verdanke ich Herrn Eduard His-Heusler folgende Notiz, die er in den Rathsrechnungen des Jahres 1520 gefunden hat.

„Item xii *lb.* meister Anthony glaser geben so er allerley in der Statt gemacht hat.

„Item demselben meister anthonen geben lxxv *lb.* für xv new schilt in die venster der nuwen stuben vff dem Richthuss nemlich von yedem venster jjjj gld.“

Wir lernen also einen neuen Schweizer Glasmaler in Meister Anthoni von Basel kennen. Nach gefälliger Mittheilung des Herrn His wurde er 1505 in die Zunft aufgenommen. Von den durch ihn ausgeführten funfzehn Scheiben sind alle bis auf die eine von Solothurn, welche wahrscheinlich zerstört und durch die neue ersetzt wurde, erhalten. Mit dem in obiger Notiz angeführten Preise der einzelnen Scheiben möge man die Preisangaben für ähnliche Arbeiten vergleichen, welche David Schönherr im Archiv für Geschichte Tyrols, II. Jahrg. Heft 4. bei Anlass der dortigen Maler Paul Dax und Thomas Neidhart beigebracht hat.

Ausser den Rathhäusern waren es in der Schweiz sodann die Schützenhäuser, welche mit Vorliebe geschmückt und namentlich auch mit Glasgemälden ausgestattet wurden. Bei einem Neubau pflegten nicht blos Privatleute, sondern auch befreundete Städte und Regierungen eine gemalte Scheibe, zumeist mit ihrem Wappen zu stiften. Auch davon ist im Baseler

Schützenhaus ein prächtiges Beispiel aufbewahrt, ja an Umfang übertrifft die Reihenfolge der dortigen Fenster weitaus die des Grossrathssaales. Zwei geräumige Säle enthalten je sechszehn gemalte Scheiben; die meisten datiren aus den sechziger, manche aus den siebziger und noch etliche aus den achtziger Jahren des XVI. Jahrhunderts. Damals ist allem Anscheine nach das Schützenhaus neu erbaut worden. Sodann kommen nachträglich noch einige aus der Mitte des XVII. Jahrhunderts hinzu, vielleicht um Lücken, die durch Zerstörung entstanden sein mochten, auszufüllen. Im Wesentlichen haben wir es also wieder mit einem Cyclus des XVI. Jahrhunderts zu thun, aber aus der zweiten Hälfte, ein gutes Menschenalter später als die Scheiben des Grossrathssaales. Das erkennt man bald aus der Behandlung. In den Figuren macht sich eine Hinneigung zu den Manieren der italienischen Schulen bemerklich, doch nicht so stark, um den Eindruck wesentlich zu beeinträchtigen. Die Technik hat sich aber verfeinert und bereichert, die Farbenwirkung noch erhöht, die kostbarsten Farben, namentlich das Rubinroth sind nicht gespart. Die malerische Behandlung ist weicher verschmolzen, und während der Pinsel dort im Grossrathssaal noch gern schraffirte, geht er hier mehr zum breiten, vertriebenen Vortrag über. Manche von diesen Scheiben gehören zum Besten, was diese Gattung der Glasmalerei hervorgebracht hat.

Nur Einzelnes möge hier angedeutet werden; eine Fülle kulturgeschichtlich interessanten Details bietet sich überall bei genauerem Eingehen. Im ersten Saale finden sich ausschliesslich Scheiben, die von Privatpersonen gestiftet sind. Sie tragen die Jahrzahlen 1564, 1566, 1567, 1575, 1580. Unter letzterer Bezeichnung kommen noch besonders schöne vor. Der zweite Saal enthält zunächst die Scheiben der „dreizehn Orte“, aus denen damals die Eidgenossenschaft bestand; ausserdem drei Scheiben der damaligen Baseler Schützenmeister. Die Scheiben mit den Standeswappen tragen die Jahrzahlen 1564, 1565, 1568, und zwar kommen auf das erste Jahr eine, auf das zweite sechs, auf das dritte vier Scheiben; eine andere trägt keine Bezeichnung, und die Berner Scheibe ist ein Nachzügler von 1576. Schaffhausen hat die seinige offenbar von Tobias Stimmer zeichnen lassen. Auch das Fenster von Appenzell mit den prächtigen Fahnenhaltern scheint auf die Hand dieses Künstlers zu deuten. Besonders schön ist auch das Wappen von Basel, an welchem die wappentragenden Basilisken in herrlichem Farbenglanz schillern. Das Wappen Freiburgs wird von zwei Gewappneten, Hellebarden in den Händen, gehalten. Interessant ist die Scheibe von Uri. Ihr Wappen wird genau von denselben das grosse Urihorn blasenden Männern gehalten, die man auf der betreffenden Scheibe des Grossrathssaales sieht. Aber den Hintergrund

bildet eine vortrefflich ausgeführte Landschaft, in welcher der Tellschuss dargestellt ist. In der Mitte hängt ein Medaillon, in welchem man Simson den Löwen zerreissen sieht. Ein neues Beispiel der Vorliebe, mit welcher die damalige Schweizer Kunst, wie ich in meiner Arbeit über die Wettinger Glasgemälde gezeigt, Heldenthaten ihrer vaterländischen Geschichte mit Darstellungen aus der Bibel zu parallelisiren pflegte. Genau dieselbe Zusammenstellung fand ich auf einem Pokal des XVI. Jahrhunderts, der im Rathhause von Zug aufbewahrt wird. Ausdrücklich heisst es dort in den beigesetzten Versen:

„Schaut des Samson Heldenthat;
Tell sich ihm verglichen hat."

Sehr anziehend ist sodann diejenige Scheibe, welche die damaligen Bauherrn der Stadt haben setzen lassen. Sie trägt die Inschrift: „Jacob Murer der Zit Lonher. Theobald Beck der Zit Lonher. 1564." Die Abbildung führt uns mitten auf den Bauplatz; ein prächtiger Renaissancepalast mit ionischen Pilasterstellungen wird errichtet; die beiden Bauherrn, stattlich in ihren schwarzen Mänteln, beaufsichtigen die Arbeit. Man sieht Arbeiter an der Kalkgrube, bei der Winde, beim Krahnen beschäftigt; Andere schaffen in der Steinmetzenhütte. Auch hier fehlt nicht die beliebte Beziehung auf das alte Testament: im Hintergrund zeigt sich der Thurmbau zu Babel.

Endlich kommen noch zwei Scheiben, welche im folgenden Jahrhundert die vereinigten Schützenmeister haben setzen lassen; die eine von 1644, die andere von 1651. Auf letzterer sind die elf Wappen der Meister als Einfassung angebracht; darüber sieht man die allegorischen Figuren der Wahrheit und Gerechtigkeit; sodann in der Mitte als Hauptstück eine treffliche Darstellung der Schlacht von S. Jakob, sehr lebendig gezeichnet und vorzüglich gemalt. Dazu die gut gemeinten Verse:

„Wer nicht mit Teutscher Redlichkeit
Das Vatterlandt liebt jederzeit,
Der hasset die so sie erworben
Und für sie Beide sind gestorben."

Es ist bemerkenswerth und von mir schon früher hervorgehoben, wie in der Schweiz der gesunde vaterländische Sinn selbst in den Zeiten des Verfalles noch der Kunst in Stoff und Behandlung zu tüchtigen Leistungen verhalf. Die andre, um sieben Jahr frühere Scheibe, trägt den Namen desselben Schützenmeisters und hat als Hauptbild den Schwur auf dem Rütli. Sie ist jedoch geringer.

In diese spätere Zeit des XVI. Jahrh. gehören nun auch die beiden prächtigen Thurneiserschen Scheiben, welche das Museum zu Basel bewahrt. Sie tragen die Jahrzahl 1579 und enthalten in bildlicher Darstellung und weitschweifigen Versen, letztere von elendester Composition, die Lebensschicksale Leonhard Thurneiser's, der, wie das Bürgerbuch von Lutz sagt, „einige Zeit Kurbrandenburgischer Leibartzt war, und in seinen Grundsätzen, Charakter, Lebensart, zum Theil auch in dem Wechsel seiner Schicksale, mehr oder weniger dem Paracelsus ähnlich und ein ebenso mystischer Feuer-Philosoph als Jener.“ Von der Anschauungsweise der Zeit giebt es eine gute Vorstellung, dass auf der einen Scheibe oben Papst Gregor XIII. dargestellt ist, während auf beiden Seiten die sehr komisch aufgefassten Figuren „Ulissis“ und „Homerus“ die Einfassung bilden (auf der andern Scheibe sind es Pompejus und Alexander). Das Bild selbst besteht dann aus einer Reihe Scenen aus dem Leben Thurneisers. Bei seiner Geburt sitzt die Wöchnerin auf dem Stuhle und der Kopf wird ihr gehalten, gleich daneben sind die Weiber mit dem Baden des Kindes beschäftigt, während im Hintergrunde ein Astrolog das Horoskop stellt, ein Andrer die Constellation aufschreibt. Weiterhin sieht man das Kind gefahrlos Judenkirschen essen, dann wehklagende Weiber das aus dem Fenster gefallene Kind umringen. Die andre Scheibe enthält in ähnlich naiver Anordnung Scenen aus dem Leben des Mannes.

Endlich haben sich in mehreren Zunftstuben Basels manche gemalte Scheiben erhalten, und wenn man dazu sich die gemalten Kachelöfen vergegenwärtigt, die zwar nicht mehr in Basel, wohl aber noch mehrfach in Zürich und anderen Schweizerstädten sich erhalten haben, so gewinnt man eine lebendige Anschauung von der heiteren Farbenpracht, welche ehemals diese Räume schmückte. In der Zunft zum Himmel, bekanntlich die Baseler Malerzunft, in welcher auch Hans Holbein eingeschrieben war, und deren innere Einrichtung sich kaum wesentlich verändert hat, seit der fröhliche Meister dort mit guten Gesellen sich an manchem festlichen Zunftessen betheiligte, sieht man eine treffliche Scheibe vom J. 1554, die vom Glasmaler Balthasar und dem Maler Mattheus Han gestiftet ist. Ein gespreizt keck ausschreitender Bannerträger hält das Wappen der Zunft. Der Hintergrund ist mit einer hübschen Landschaft ausgefüllt, die Einfassung wird von etwas zahmen aber reich colorirten Renaissancepilastern gebildet. Einer Mittheilung des Herrn Ed. His-Heusler verdanke ich die Notiz, dass im Zunftbuch sich über diese Künstler folgende Bemerkung findet: „Item es hatt die Zunft ernüweret Baldasar Hann der glaser im XV^{c} vnd XXIX jar.“ Er starb 1578. Sodann 1534: „Item es hatt die Zunfft entpfangen Matheus Han der Maller vff Sontag nach Ulrici das do war der fünfft tag July anno

XVᶜ vnd XXXIIII iar." Während Holbein's Abwesenheit, 1535, bekam er die „hintere Canzlei" zu malen, d. h. das Kreuzgewölbe mit Deckengemälden zu schmücken, wofür er, mit Inbegriff einer andern Arbeit die ansehnliche Summe von 215 *tt*. erhielt. Jetzt ist die Decke weiss übertüncht, doch soll sie Propheten und Sibyllen enthalten haben.

Eine Anzahl interessanter Scheiben findet sich auch in der Gärtner-Zunft. So eine treffliche Scheibe von 1606 mit den Figuren der Grammatica und Rhetorica, von den gelahrten Stadtschreibern gestiftet. Sie ist von schöner Farbenwirkung. Eine andre Scheibe von 1615 gewährt ein anziehendes Bild der heiteren Zusammenkünfte der Zünfte, die bis auf den heutigen Tag sich in manchen Städten der Schweiz erhalten haben. In der Mitte sieht man vierzehn Zunftgenossen tapfer schmausend zu Tische sitzen; oben vergnügen sie sich mit dem Ballspiel, unten ist die Darstellung der vierzehn Wappen mit beigeschriebenen Namen. Mehrere Scheiben datiren von 1697 und überraschen noch durch eine grosse Pracht der Färbung. Ungewöhnlich für so späte Zeit. Selbst vom Jahre 1705 ist eine Scheibe mit dreizehn gut gemalten Wappen in Medaillons, die mit Lorbeerkränzen umwunden sind, vorhanden, ein Beweis dass die Glasmalerkunst in Basel bis zur spätesten Zeit noch gepflegt worden ist.

Zum Schluss dieser kleinen Nachlese will ich noch einiger Scheiben gedenken, die sich im Besitz des Herrn Professor Vischer in Basel befinden. Die eine vom Jahr 1551 und mit dem Künstlernamen Hans Kempf bezeichnet, stellt den h. Christophorus in tüchtiger Auffassung, noch im Styl der altdeutschen Kunst mit scharf gebrochenen Gewändern dar. Eine andere daselbst vom J. 1501, gestiftet vom Abt zu Einsiedeln, eine dritte vom J. 1502 mit den Figuren eines Mohren und einer Mohrin, und eine vierte von 1521 sind in Zeichnung und Malerei vortrefflich.

Endlich verdanke ich Herrn His-Heusler noch die Notiz, dass im Giebelfenster der Kirche S. Theodor ein Glasgemälde angebracht ist, welches unzweifelhaft auf Holbein zurückweist. Es zeigt die Maria im Strahlenkranz nach der herrlichen Handzeichnung des Meisters im Basler Museum (Catal. Nr. 65), aber ohne die Umgebung, d. h. ohne die Nische mit den flammenden Strahlen und mit Fortlassung des knieenden Ritters. Auch steht sie hier nicht auf einem Sockel, sondern auf der Mondsichel, und ihre Füsse, auf der Zeichnung ganz sichtbar, werden durch das länger herabfallende Gewand bedeckt. Oben wird das Bild in ungeschickter Weise durch einen nachgeahmten Steinbogen abgegränzt, darunter schwerfällige Wolken. Die Ausführung bleibt freilich weit hinter dem Original zurück. Auf dem Sockel sieht man das Wappen der Gesellschaft „zum Hären".

So lässt sich denn aus den noch vorhandenen Baseler Scheiben die Mitwirkung der besten künstlerischen Kräfte, eines Hans Holbein, Urs Graf, Niklas Manuel feststellen, und diese Künstler gehen der glänzenden Epoche, welche die schweizer Glasmalerei in den ersten Decennien des XVI. Jahrh. erlebte, als Erfinder ebenso zur Seite, wie diese in der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts abermals prächtig in der Schweiz aufblühende Kunst durch Tobias Stimmer, Christoph Maurer u. a. Meister ihre Richtung erhielt.

W. Lübke.



Ueber in Spanien vorhandene Bilder, Miniaturen und Handzeichnungen.

Von
G. F. Waagen.

Als ich im Herbst des Jahres 1866, in Folge der Vollendung der Eisenbahn von Madrid nach Sevilla, endlich im Stande war, einen seit vielen Jahren gehegten Wunsch zu verwirklichen, nämlich meine Studien der bedeutendsten, in Europa vorhandenen Kunstwerke, durch einen Besuch von Spanien zu ergänzen, musste ich, bei vorgerückten Jahren, mein Hauptaugenmerk auf Madrid und Sevilla richten und konnte von anderen Städten nur noch Burgos, Toledo, Cordova, Malaga und Cadix besuchen. Die Strapatzen der spanischen Diligencen schlossen zu meinem Leidwesen einen Besuch von Granada aus. Die Studien, welche ich binnen zwei Monaten an jenen Orten gemacht, sind daher keineswegs von einer so umfassenden Natur, als die meines verstorbenen Freundes Passavant, welchem es während eines ungleich längeren Aufenthalts in Spanien vergönnt war, durch den Besuch aller bedeutenderen Städte des Landes, in seinem bekannten Buche, „die christliche Kunst in Spanien," eine Uebersicht des Wesentlichsten zu geben, welches dieses Land auf den Gebieten der Architektur, der Sculptur und der Malerei besitzt. Die Ergebnisse meiner Studien, welche ich hiermit dem kunstliebenden Publikum vorlege, beschränken sich daher wesentlich auf die wichtigsten, in den oben genannten Städten befindlichen Gemälde. Da ich, um ein Gesammtbild jedes einzelnen Meisters zu geben, alle, in verschiedenen Gallerien oder Kirchen befindlichen Bilder desselben mit kurzer Andeutung jener Oertlichkeiten zusammenfasse, so ist es mir als zweckmässig erschienen, einige Nachrichten über die Bildung, den Inhalt und die Art der Aufstellung der wichtigsten Sammlungen vorauszuschicken.

Weit die erste Stelle nimmt unter diesen die Bildergallerie des königlichen Museums in Madrid ein. Obgleich schon Karl V., der ein grosser Freund von Bildern war, ein wunderschönes Werk des Memling zum Reisealtar erkoren hatte, Tizian als Hofmaler in seinen Diensten stand und er auch viele andere Künstler, unter anderen den trefflichen Cornelis Vermeyen und den berühmten Anthonis Moro beschäftigte, ist es doch nicht von ihm be-

kannt, dass er eine eigentliche Bildergallerie angelegt habe. Wohl aber gilt dieses von seinem Sohne Philipp II., (1556—1598), bei welchem nicht allein Tizian dieselbe Stelle einnahm und Moro in hoher Gunst stand, sondern welcher in seinem Lieblingsaufenthalt, dem Escorial, eine Auswahl von Meisterwerken der italienischen und der altniederländischen Schule versammelt hatte, und an Bildern aus der letzteren ein so grosses Gefallen fand, dass er Alles aufbot, um das berühmte Genter Altargemälde aus der dortigen Kathedrale zu erwerben und als dieses nicht gelang, von Michael Cocxie, einem Schüler Raphaels, eine Copie davon ausführen liess. Ihm verdankt die königliche Gallerie ohne Zweifel die Mehrzahl der darin von Meistern der altniederländischen Schule, einem Petrus Cristus, einem Hieronymus Bosch, einem Patenier, vorhandenen Bilder. Unter der Regierung des sehr negativen Philipp III. (1598—1621) scheint, mit Ausnahme der Erwerbung von Bildern des Rubens, wenig für die Vermehrung der Gallerie geschehen zu sein. Zu der hohen Bedeutung, wonach unter den Gemäldegallerien Europa's nur die von Dresden, des Louvre und von Florenz (die der Uffizi, des Palastes Pitti und der Akademie zusammengenommen) ihr ebenbürtig sind, gelangte sie aber erst unter der Regierung des kunstliebenden Philipp IV. (1621—1665). Ihm verdankt die italienische Schule von Raphael die Madonna mit dem Fisch, das Spasimo (Kreuztragung), die Heimsuchung, und die in der Versteigerung der überreichen Sammlung König Karls I. von England gekaufte heilige Familie, welche, nach der ihr vom König beim ersten Anblick gegebenen Benennung, unter dem Namen der Perle bekannt ist. Der reichen Folge von Bildern des Tizian, welche er vorgefunden, fügte er, durch den Ankauf der, zu der berühmten Folge der vier Bilder, welche dieser Meister in seiner frischesten Zeit für den Herzog Alphons von Ferrara gemalt hatte, gehörenden beiden, dem Feste der Göttin der Fruchtbarkeit und einem Bacchanal, die zwei schönsten hinzu. Auch von Paolo Veronese und Tintoretto erwarb der, eigends von dem Könige zum Ankauf von Bildern nach Italien geschickte, berühmte Maler Velazquez treffliche Werke. Ebenso wurden aus der Schule der Carracci werthvolle Bilder angekauft. Für die spätere, niederländische Schule wurde unvergleichlich durch eine reiche Folge von Meisterwerken seines Hofmalers Rubens und dessen Hauptschülers van Dyck, sowie von Jacob Jordaens, Frans Snyders, Jan Breughel und Teniers gesorgt. Andere Niederländer, wie Peter Snayers, arbeiteten längere Zeit in Madrid. Wahrscheinlich fällt auch in diese Zeit die Erwerbung der Bilder der grössten Meister der französischen Schule, des Claude Lorrain und der beiden Poussins. Hierzu kamen endlich in seltenster Fülle, die erst unter seiner Regierung in Meistern, wie Ribera, Velazquez, Murillo, Alonso Cano und Zurbaran zur höchsten Blüthe

gelangenden Werke der spanischen Schule. Leider hat eine namhafte Zahl dieser Meisterwerke, darunter das berühmte Abendmahl von Tizian, bei einem Brande des königlichen Palastes el Pardo im J. 1608 ihren Untergang gefunden. Eine beträchtliche Zahl anderer Bilder wurde während der Gewaltherrschaft der Franzosen, besonders aus dem Escorial entführt, so das schöne, dem Raphael beigemessene*) Bild der Maria mit dem Kinde und dem h. Johannes, jetzt in der Pinakothek in München. Das Verdienst der Stiftung eines Museums, welches eine reiche Auswahl aller, in den verschiedenen königlichen Schlössern, in Madrid, im Escorial, in Aranjuez, St. Ildefonso, Pardo, Zarzuela, Quinta etc. enthält, gebührt indess dem Könige Ferdinand VII. Leider war das übrigens sehr stattliche Gebäude, welches hierzu gewählt wurde, für ein naturhistorisches Museum erbaut worden und entsprach daher, namentlich in der Beleuchtung, den Anforderungen einer Gemäldegallerie in keiner Weise. Nur in drei, mit Oberlicht versehenen Räumen geniessen die Bilder einer guten Beleuchtung. In einer langen Gallerie haben in dem vorderen Theile die Mehrzahl der grössten Meisterwerke der spanischen Schule, besonders des Velazquez und Murillo, in dem hinteren Theile Bilder der italienischen Schule, darunter vornehmlich Hauptbilder des Raphael, Andrea del Sarto und Tizian ihre Aufstellung gefunden. Ein hinter jener Gallerie liegender Raum von centraler Form vereinigt Hauptwerke der deutschen und französischen Schule, vornehmlich von Albrecht Dürer, Lucas Cranach, Claude Lorrain und den beiden Poussins. Die Wände einer, um einen Saal von ovaler Form, in dessen unterem Stockwerk die Sculpturen aufgestellt sind, herumlaufenden Gallerie, welche den Namen der jetzigen Königin Isabella II. trägt, hat der gegenwärtige, um das Museum hochverdiente Director, Don Federico de Madrazo, zur Anlage einer Art von Tribüne benutzt, wobei er eine, für einen Künstler ungemein seltne, Allgemeinheit des Standpunkts bewiesen hat. Ausser Bildern ersten Ranges von Raphael, Tizian, Correggio, Paolo Veronese, Rubens, van Dyck, A. Dürer und Holbein befinden sich hier nämlich auch treffliche Werke aus der Schule der van Eyck, eines Petrus Cristus, eines Hans Memling, von deren hohem Kunstwerth er so sehr durchdrungen ist, dass er nicht satt werden konnte, die wunderbare Wahrheit und Lebendigkeit der Köpfe, die gewissenhafte und meisterliche Ausführung aller Theile bei einigen kleineren Bildern dieser Art zu bewundern, welche er mir zu Gefallen von der Wand hatte abnehmen lassen. In allen übrigen Räumen ist die Beleuchtung mehr oder minder ungenügend, ja verschiedene, sehr lange Säle haben nur an den

*) Ich halte dasselbe mit Bestimmtheit für ein, offenbar in der Composition mit Benutzung der Madonna della Sedia, von Perino del Vaga ausgeführtes Bild.

schmalen Seiten je ein, und an der ganzen langen Seite der Thür gegenüber ein einziges Fenster, so dass manche Bilder berühmter Meister so dunkel hängen, dass man kaum den Gegenstand erkennen kann, in welchen Fällen es dann natürlich nicht möglich ist, sich ein Urtheil darüber zu bilden.

Der Reichthum trefflicher Bilder, welche dieses Museum enthält, ist nun so gross, dass sich, wie gesagt, nur drei andere Gallerien in der Welt, die im Louvre, die in Dresden und die in Florenz, die drei Sammlungen in den Uffizien, dem Palast Pitti und in der Akademie zusammengenommen, mit derselben messen können. Werfen wir nun einen vergleichenden Blick auf das Verhältniss, in welchem diese Gallerie zu den übrigen dreien steht, so möchte sie zuvörderst in der sich auf 2000 belaufenden Zahl die anderen übertreffen, und dasselbe ist der Fall in der grossen Anzahl, oder der ausserordentlichen Güte von Werken der folgenden Meister ersten Ranges. Von Raphael sind 9 und darunter vier ganz, eins in den Haupttheilen von seiner Hand, von Tizian 46, von Rubens 62, von van Dyck 22, von Teniers 53, von Velazquez 64, von Murillo 46 Bilder vorhanden. Dagegen steht die Gallerie in Gleichmässigkeit der Besetzung der verschiedenen Schulen und Epochen jenen anderen Gallerien, am meisten der des Louvre, welche in dieser Beziehung die erste Stelle einnimmt, nach, denn fast alle italienischen Schulen, sowie die deutsche bis zum 16. Jahrhundert, fehlen fast ganz, und die so reiche holländische Schule hat nur eine geringe Zahl von Bildern aufzuweisen, welches letztere sich sehr einfach dadurch erklärt, dass Spanien in der ersten Zeit der Blüthe dieser Schule im 17. Jahrhundert noch im Kriege mit Holland begriffen, in der späteren aber zwischen beiden Ländern immer noch eine gewisse Spannung vorhanden war. Verschiedene Meister zweiten Ranges kann man dagegen in ihrem ganzen Umfange wieder nur im Museum von Madrid kennen lernen, so Hieronymus Bosch, Joachim Patenier, Jan Breughel, von welchem nicht weniger als 54 Bilder vorhanden sind. Was nun die Benennung der Bilder anlangt, so ist die Anzahl derjenigen, wogegen sich gegründete Zweifel erheben lassen, mässig und fand ich in Madrazo einen so feinen Kenner und einen Galleriedirector von so seltener Objectivität, dass er den gegen die Benennung verschiedener Bilder von mir vorgebrachten Gründen ein williges Ohr lieh, ja in mehreren Fällen schon für sich zu derselben Ueberzeugung gelangt war. In dem neuen Cataloge, welcher schon seit längerer Zeit vorbereitet wird, sollen diese Veränderungen zur Geltung kommen. Was nun endlich den Zustand der Bilder anlangt, so ist derselbe bei der grossen Mehrzahl gesund. Wenn viele Bilder jetzt ein unscheinbares Ansehen haben, so ist demselben durch ein vorsichtiges Abnehmen des alten, und durch Ertheilung eines neuen Firnisses leicht abzuhelfen. Eine mässige Anzahl von Bildern ist allerdings durch eine schlechte

Restauration, besonders durch Uebermalungen entstellt, indess habe ich die Schilderung, welche Richard Ford in seinem übrigens vortrefflichen Handbuch über Spanien von dem schlimmen Zustande der Bilder des Museums durch Restaurationen macht, doch sehr übertrieben gefunden.

Eine sehr ansehnliche Reihe solcher Bilder, deren Mehrzahl sich früher in den jetzt aufgehobenen Klöstern befand, sind jetzt unter dem Namen des National-Museums in verschiedenen Räumlichkeiten des Ministeriums del Fomento vertheilt, und nur zu den Stunden sichtbar, in welchen die Beamten jenes Ministeriums nicht dort beschäftigt sind. Weit die Mehrzahl rührt von Meistern der spanischen Schule zweiten und dritten Ranges her, unter welchen die Schule von Madrid vorwaltet. Indess finden sich auch Bilder von seltenen und trefflichen Meistern des 16. Jahrhunderts vor. Unter den Bildern fremder Schulen nehmen einige aus der altniederländischen den ersten Rang ein. Die Bilder aus der italienischen Schule gehören dagegen, mit wenigen Ausnahmen, der Zeit der Carracci und des Lucas Giordano an und sind im Ganzen nicht von besonderem Belang. Die Restauration dieser Bilder, deren Mehrzahl sich noch in dem unscheinbaren Zustande, in welchem man sie in den Klöstern vorgefunden, befindet, wird unter der Aufsicht des jetzigen Directors und Malers Murillo, welcher eine gute Bilderkenntniss mit einer ungemeinen Zuvorkommenheit gegen Fremde vereinigt, mit vieler Einsicht geleitet. In einem vorläufigen Catalog*), denn später sollen diese Bilder in einem jetzt schon in Ausführung begriffenen Bau für das National-Museum systematisch aufgestellt werden, sind die Benennungen der Meister, besonders bei den alten Niederländern zwar bisweilen irrig, doch verräth der Verfasser sehr gute literarische Kenntnisse und ein gesundes Kunsturtheil.

Eine mässige Zahl älterer, bis auf wenige der spanischen Schule angehöriger Bilder, unter denen einige des Murillo von grosser Bedeutung, befindet sich endlich in Madrid in der ebenfalls unter der Direction von Don Federico de Madrazo stehenden Akademie der bildenden Künste St. Fernando, einem sehr stattlichen Gebäude. In einer aus einem Kloster stammenden, ebenda vorhandenen Sammlung von Handzeichnungen finden sich einige sehr werthvolle Blätter.

Unter den Bildern, welche im Escorial noch zurückgeblieben sind, befinden sich aus der niederländischen, italienischen und spanischen Schule noch verschiedene von namhaftem Werth.

Den grössten Schatz von trefflichen Bildern in Spanien nächst dem

---

*) Catalogo provisional del Museo Nacional de Pinturas par G. C. Villaamil. Madrid 1865.

Museum in Madrid bewahrt die königliche Gallerie in Sevilla, zu deren Aufstellung eine alte gut beleuchtete Klosterkirche benutzt worden ist. Mit wenigen Ausnahmen gehören die meist aus Klöstern stammenden Bilder der spanischen Schule an. Vor Allem glänzt hier Murillo in einer Reihe von Meisterwerken, worin man ihn vollständig in seinen verschiedenen Epochen kennen lernt. Aber auch das Hauptwerk des Zurbaran ist hier vorhanden. Endlich bewahrt auch die kleine Gallerie der Akademie in Cadix gute Bilder des Murillo, des Ribera, des Zurbaran und des Alonso Cano.

Ich beginne meine Bemerkungen mit den Bildern der primitiven niederländischen und italienischen Schulen, welche auf die Bildung der späteren und sekundären spanischen Schule einen entscheidenden Einfluss gehabt haben.

Bilder der altniederländischen Schule.

Die Bilder der altniederländischen Schule mussten auf die Spanier durch die Vereinigung des reinen und tiefen religiösen Gefühls mit der wunderbaren, bis ins Einzelnste ausgebildeten Naturwahrheit, da das erstere ihnen ebenfalls eigen war, und ihre heimische Kunst derselben Richtung folgte, nothwendig einen grossen Eindruck machen. Durch einen Aufenthalt des Jan van Eyck von fast zehn Monaten des Jahres 1429 auf der pyrenäischen Halbinsel, durch den Besitz des berühmten, jetzt im Museum von Berlin befindlichen Altärchens von dem älteren Rogier van der Weyden, welches schon im Jahre 1430 der Pabst Martin V. dem Könige Juan II. von Spanien zum Geschenk machte, erhielt diese Neigung schon sehr früh Nahrung und dadurch, dass die Niederlande seit Philipp dem Schönen einen Theil der spanischen Monarchie bildeten, bot sich eine unvergleichliche Gelegenheit, diese Vorliebe durch die Erwerbung von entsprechenden Bildern zu befriedigen. Es darf mithin nicht Wunder nehmen, dass, nachdem neuerdings, besonders während der französischen Gewaltherrschaft, so manche Bilder jener Schule Spanien entfremdet worden, noch so ausgezeichnete Werke derselben in Madrid befindlich sind. Ja es sollen noch jetzt, nach den übereinstimmenden Berichten spanischer Kunstfreunde und des bekannten englischen Kunstforschers Robinson, in den Kirchen von weniger besuchten Orten viele Bilder jener Schule vorhanden sein, welche aufzusuchen mir indess wegen der grossen, unabänderlich damit verbundenen Anstrengungen leider mein vorgerücktes Alter verbot. Indem ich jetzt zur Betrachtung der einzelnen Bilder übergehe, bemerke ich, dass wo eine Angabe der Oertlichkeit eines Bildes fehlt, es sich stets in dem Museum von Madrid befindet, dass Bilder in der Nationalgallerie durch N. G., in der zu Sevilla durch G. S. angegeben sind.

Der Triumph der christlichen Kirche über das Judenthum, ein Bild, welches von Passavant*) für ein Werk des *Hubert van Eyck* gehalten wurde, ist sowohl durch eine, im Museum von Berlin befindliche Durchzeichnung, als durch eine Photographie, durch kleine Abbildungen in dem Werke von Crowe und Cavalcaselle über die altniederländische Malerschule, sowie in der englischen Ausgabe meines Handbuches über die deutsche und niederländische Malerschule, endlich durch ausführliche Beschreibungen in allen jenen Büchern so allgemein bekannt, dass ich mich hier auf eine kurze Charakteristik desselben beschränken kann. Das Bild zeigt in dem ganzen Gedankengange, wie oben Gott Vater**), mit Maria und Johannes dem Evangelisten zu den Seiten, in der Linken das Scepter, mit der Rechten segnend, thront, unter ihm das makellose Lamm, als das Symbol Christi, befindlich ist, von welchem aus der Born lebendigen Wassers sich unter dem Spiel und Gesang von Jünglingsengeln, im Vorgrunde in einen Brunnen von gothischer Form ergiesst, zu dessen Rechten die dadurch beseligten Vertreter der christlichen Kirche, Pabst, Kaiser und andere Figuren, zu der Linken aber, als Vertreter des alten Bundes, oder der Synagoge, der Hohepriester eine Binde um die Augen, und Juden, welche in den lebhaftesten Geberden ihren Abscheu zu erkennen geben, eine so grosse Verwandtschaft mit dem sicher von Hubert van Eyck in allen Theilen erfundenen Genter Altar, es stimmt auch in den Charakteren mancher Köpfe, in der Art der Gewandfalten so vielfach mit jenem Werk überein, dass ich meine, schon früher geäusserte Ueberzeugung, das Werk demselben beizumessen, in Rücksicht der Erfindung aufrecht erhalten muss. Dagegen habe ich mich vollständig überzeugt, dass Mündler ganz Recht hat, wenn er die Ausführung weder dem Hubert, noch dem Jan van Eyck beimessen kann. Wie stets, so habe ich auch hier den Grundsatz bewährt gefunden, dass ein Werk nur als ein Original eines Meisters anzuerkennen ist, wenn sich die Ausführung auf gleicher Höhe mit der Erfindung befindet. Dieses ist aber hier keineswegs der Fall, wenn schon die einzelnen Theile so ungleich im Werth sind, dass sie offenbar zwei verschiedene Hände verrathen.

Die ganze Gruppe des Hohenpriesters und der Juden zeigt in der grossen Lebendigkeit, der scharfen Charakteristik, der besseren Zeichnung, der kräftigeren Fleischfarbe, wie in der sichereren und fleissigeren Durchführung, einen ungleich ausgezeichneteren Künstler, als die meisten anderen Theile des Bildes, worin sogar einige Köpfe, sowohl in der Gruppe der

*) Die christliche Kunst in Spanien, Leipzig, R. Weigel 1853. S. 127.

**) Hr. Villaamil stimmt mit mir in dieser Beziehung überein, während Passavant und Cavalcaselle diese Figur für Christus halten.

Christen, als namentlich der der Maria gradezu eine gewisse Leere und Schwäche verrathen.*) Obwohl nun die Ausführung des Bildes sicher in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts fallen dürfte, so verräth doch keine der beiden Hände die Kunstweise der wenigen, jetzt durch Werke sicher beglaubigten, Meister der ersten Generation der van Eyck'schen Schule, Rogier van der Weyden des älteren, Dirk Bouts, oder Hugo van der Goes. Der gelblich braune Ton des Fleisches stimmt am meisten mit den beglaubigten Bildern des Jan van Eyck überein. Unter solchen Umständen ist das Wahrscheinlichste, dass wir hier die Copie von zwei ungleich begabten Schülern des Hubert van Eyck nach einem jetzt verschollenen Werk von ihm besitzen. Wenn Cavalcaselle auf diesem Bilde die Bildnisse beider Brüder, Passavant aber das des Hubert van Eyck hat erkennen wollen, so sind sie zuverlässig im Irrthum, indem sich nirgend Köpfe vorfinden, welche mit den bekannten Bildnissen der Brüder van Eyck auf dem Flügel des Genter Altars mit den gerechten Richtern irgend eine Aehnlichkeit haben. Das Bild befand sich früher immer in der Sacristei des Klosters Parral in der Nähe von Segovia. Aus dem Umstande, dass die Wand in jener Sacristei des, im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts erbauten, Klosters eine der Form des Bildes entsprechende, steinerne Vertiefung hat, schliesst Villaamil mit Recht, dass es sich schon um diese Zeit dort befunden haben muss.

Ich komme zunächst auf das wichtigste Werk aus der altniederländischen Schule, welches Spanien besitzen möchte. Es ist dieses ein, bisher ausserhalb Spaniens durchaus unbekannter, vormals im Kloster de los Angelos in Madrid befindlicher Flügelaltar, in welchem ich mit der grössten Bestimmtheit ein Werk des *Rogier van der Weyden, des ältern*, erkannte, wofür es, wie ich nachträglich gesehen, nach der Uebereinstimmung einiger Theile mit dem bekannten jüngsten Gericht jenes Meisters im Hospital von Beaune, als muthmaasslich auch schon Villaamil, in seinem ausführlich von demselben handelnden Catalog gehalten hat. Durch die genaue Uebereinstimmung der Maasse dieses Bildes mit denen, welche der Abt

*) Es hat mich gefreut in den wesentlichen Stücken mit Herrn Villaamil, dessen Catalog ich erst nach meiner Rückkehr aus Spanien kennen lernte, übereinzustimmen und ich kann es mir nicht versagen, sein ebenso bescheidenes als einsichtiges Urtheil hier mitzutheilen „El respeto grande que merecen los sabios extranjeros que han classificada esta tabla, sin conocer de ella mas que dibujas (was indess bei Passavant und Cavalcaselle unrichtig ist), como original de los hermanos van Eyck, fuerza a classificar la de este modo, aun cuando creumos que ni uno, ni altro hermano pusieron en ella sus manos. Notase, si, clara y distintamente que fuè pintada por dos manos diferentes en el dibujar y en el modo de usar color; una nimia timida poco suelta y nada franca en el color, la otra más segura, de más correcta dibujo, de mucha expression, que usa el color con mayor dominio y franqueza“.

eines Klosters zu Cambray, Jean Robert, in einer eigenhändigen Notiz von einem Werke angiebt,*) welches er im Jahr 1455 bei Rogier van der Weyden bestellt hat, kann, obwohl er leider nicht den Gegenstand des Bildes nennt, wohl kaum ein Zweifel sein, dass wir darin dieses, bisher als verschollen geachtete Hauptwerk des Meisters besitzen. Dafür spricht noch ganz besonders, dass die Angabe, Rogier habe das Bild erst im September des Jahres 1459 abgeliefert, mit dem reichen, lange Zeit erfordernden, Inhalt des Bildes in Madrid übereinstimmt. Mir ist kein anderes Bild aus dem Mittelalter oder der späteren Zeit bekannt, in welchem der Künstler den für das Christenthum wesentlichsten Inhalt der Bibel, von der Schaffung der Welt bis zum jüngsten Gericht, so sinnreich seinem geistigen Gehalt nach gegeneinander übergestellt und mit echt architektonischem Sinn in dem gegebenen, verhältnissmässig kleinen Raume gegliedert hat. Um zunächst eine Uebersicht der Vertheilung des Inhalts zu geben, bemerke ich, dass die innere Seite des rechten Flügels, als Hauptvorstellung, die Verjagung von Adam und Eva aus dem Paradiese in Folge des Sündenfalls, und in kleinen, in der Laibung des gothischen, jedes der drei Bilder nach oben abschliessenden Bogens befindlichen Bildern, deren jedes mit einem Wimperge und Fialen versehen ist, die sieben Schöpfungstage enthält. Das Mittelbild zeigt dagegen als Hauptvorstellung Christus am Kreuz, sowohl als den Gegenstand, worin die Passion gipfelt, wie als das Symbol des Sacraments vom Abendmahl, als Nebenvorstellungen in der Laibung des Bogens sechs Vorgänge der Passion, ganz so wie die Schöpfung auf dem Flügel angeordnet, und unten, zu beiden Seiten des Hauptbildes, in ähnlicher Anordnung die sechs anderen Sacramente. Auf der inneren Seite des linken Flügels sieht man endlich, als Hauptvorstellung, das jüngste Gericht, in der Laibung des Bogens aber die sieben Werke der Barmherzigkeit. Bevor ich zur näheren Besprechung des Einzelnen übergehe, bemerke ich im Allgemeinen, dass die Ausbildung durch Güte der Compositionen, Lebendigkeit der Motive, Wahrheit der Köpfe, durch gute Zeichnung, bis auf die allerdings öfter schwachen Füsse und eine gewisse Magerkeit des Nackten, durch einen reinen Geschmack in den Gewändern,

*) Diese, aus einem Manuscript im Archiv zu Lille vom Grafen de Laborde gegebene Notiz sagt, dass das Bild 6½ Fuss hoch und 5 Fuss breit sei, die Höhe des Bildes in Madrid aber beträgt 1 Meter, 96 Millimeter, die Breite aber des Mittelbildes 1 Meter, 73 Millimeter. Ob die Höhe der Bezahlung, welche lautet „se cousta en principal IIIIxx riders d'or de XLIII S. IIII d. le pièce, monnaie de Cambray," der sehr grossen Arbeit an dem Bilde entspricht, kann ich, aus Unkenntniss des Werthes jener Münze, nicht entscheiden. Ausserdem heisst es noch, dass der Frau und den Arbeitern (ouvriers) des Malers, welche das Bild nach Cambray gebracht, die Summe von zwei „ecus d'or de IIII l. XX d. tournois" gegeben worden seien. S. Les Ducs de Bourgogne, Th. I. Introduction. S. LIX. Notes.

eine warme und harmonische Färbung und eine sehr fleissige Ausführung der so bedeutenden Erfindung des Ganzen sehr wohl entspricht. Die Formen der gothischen Architektur sind, in Betracht der Zeit, von ungewöhnlicher Reinheit. Die Färbung des Fleisches ist indess nicht so warm, als in dem bekannten Bilde der sieben Sacramente desselben Meisters im Museum von Antwerpen, welches sicher später und als eine Art von Auszug aus diesem Bilde im Madrid anzusehen ist; so ist auch, dem grösseren Maassstabe angemessen, die Behandlung in dem letzteren etwas breiter. Ich gehe nun zu der näheren Betrachtung der einzelnen Vorstellungen über, wobei ich möglichst die Zeitfolge der Begebenheiten festhalte. In der Laibung des Bogens des rechten Flügels befinden sich rechts, von oben anfangend, die Erschaffung der Erde und ihre Scheidung von dem Wasser, die Erschaffung des Himmels und die der Engel, links die Erschaffungen der Sonne und des Mondes, der Thiere und des Menschen. Diesen schliessen sich, in den Zwickeln des Bogens, rechts die Erschaffung der Eva und der am siebenten Tage von seiner Arbeit ruhende Gottvater an. Unter den beiden Bildern an den untersten Stellen des Bogens, befinden sich, grau in grau, während alle übrigen farbig sind, einerseits der Todschlag des Kain, andererseits Simson, welcher den Löwen zerreisst. In der das Paradies darstellenden Landschaft des Hauptbildes sieht man in der Ferne Adam und Eva, wie sie unter dem Baume der Erkenntniss von der verbotenen Frucht essen, im Vorgrunde aber, wie dieselben aus der hölzernen Thür des Paradieses (von gothischer Form) von dem, im Motiv, wie im Kopfe trefflichen, in der Luft schwebenden Engel, welcher ein goldnes Schwert schwingt, hinausgetrieben werden. Die ganz nackten Figuren, von denen Eva einen Apfel in der Linken hält, sind sehr lang und mager, die Bewegungen und der Ausdruck indess sehr lebendig. In der Laibung des Bogens auf dem Mittelbilde, zu welchem ich jetzt übergehe, rechts, zu unterst, Christus am Oelberg, welchem ein herabschwebender Engel einen Kelch vorhält und die drei schlafenden Jünger, zunächst Christus, entkleidet an der Säule gefesselt, und von zwei Henkern gegeisselt, zu oberst die Kreuztragung, links, zu oberst, die Abnahme vom Kreuz, darauf die Grablegung, endlich die Auferstehung. Das von zwei Marmorsäulen eingeschlossene Hauptbild stellt das Innere einer schönen gothischen Kirche dar, in deren Vorgrunde der schon verschiedene Christus am Kreuz, sehr lang und von mageren Gliedern. Rechts Maria, in einem blauen Gewande von vortrefflichem Wurf der Falten, die Hände auf der Brust gekreuzt, ebenso edel in den Zügen, als in dem Ausdruck eines milden, gottergebnen Schmerzes, als dessen Zeugen Thränen, von seltner Wahrheit, ihre Wangen benetzen. Von gleicher Wahrheit sind die, welche der mit etwas geöffnetem Munde zum Heiland emporschauende

Johannes, in rothem Gewande, mit erhobener Rechten, vergiesst. Nur seine Füsse sind schwach. Im Hintergrunde der Kirche vor einem Altar ein Priester, welcher die Hostie erhebt, vor einem anderen ein Gläubiger, welcher die Communion empfängt. Vor dem Lettner auf Säulen, unter gothischen Traghimmeln die Standbilder der vier lateinischen Kirchenväter. Zu den beiden Seiten dieses Hauptbildes auf zwei, jenseits der Säulen befindlichen thurmartigen Bauten, in sechs, ebenfalls mit Wimpergen und Fialen versehenen kleinen Bildern, die anderen Sacramente, und zwar zur Rechten, oben, die Taufe, welche von einem Bischof über einem bronzenen Taufstein an einem von den beiden Eltern gehaltenen Kinde verrichtet wird, zunächst die Firmelung. Ein sitzender Priester macht auf der Stirne eines Mädchens das Zeichen des Kreuzes, neben ihr ein knieender Knabe, ein anderer Priester macht einem Knaben die Tonsur, und ein dritter bindet einem Jüngling ein weisses Tuch vor den Kopf. Darunter die Priesterweihe. Ein Bischof, im Ornat, salbt einem vor ihm knieenden Adepten die Hände mit Oel, während ein Priester in einer rothen Casula dem Gesalbten Anweisungen über seine Pflichten ertheilt. Ausserdem noch zwei andere Figuren. Zur Linken befindet sich oben die Ehe. Die Braut des jungen Paars in rothen Kleidern, welches der Priester einsegnet, hat eine reich mit Edelsteinen besetzte Krone auf. Zunächst die Ohrenbeichte. Der in einem Beichtstuhl von gothischer Form, in einem Gewande mit einer Kaputze sitzende Priester ertheilt einem Beichtenden die Absolution, während andere der Beichte entgegen sehen. Zu unterst die letzte Oelung. Dem, ganz nackend im Bette liegenden Sterbenden werden von einem Priester die Füsse mit Oel gesalbt; ausserdem ein knieender Priester und zwei Frauen. Der Grund ist hier, wie auch sonst, offenbar in späterer Zeit, in roher Weise vergoldet. In den Zwickeln des Bogens befinden sich jetzt auf diesem Goldgrund zwei sehr flüchtig, offenbar in derselben, späten Zeit gemalte Engelsköpfe. Die in der Laibung des Bogens befindlichen sieben Werke der Barmherzigkeit des linken Flügels enthalten, auf der rechten Seite zu unterst, einen Edelmann, welcher einen nackten Armen mit einem Rock bekleidet, daneben, als diese Werke befehlend, hier, wie auf den andern Bildern, jedesmal der segnende Christus. Zunächst ein Mann, welcher einem anderen zu trinken giebt, zu unterst ein an einem Tische sitzender, vornehmer Mann, welcher einen Armen speiset. Auf der linken Seite, zu unterst, eine Frau, welche in einem Zimmer einen Kranken pflegt, zunächst ein Mann, welcher neben dem Gitter eines Kerkers sitzend, dem Gefangenen Trost zuspricht, zu oberst ein reich gekleideter Herr, welcher einem Armen ein Almosen reicht. In dem einen Zwickel des Bogens tragen vier Männer einen, mit einem blau- und grünfarbigen Tuch

bedeckten Sarg, in dem anderen begraben zwei Mönche und zwei Frauen einen von einem hölzernen Sarge umschlossenen Todten. Auf den beiden Tragsteinen unter dem Bogen, grau in grau, der Engel und der Ochse als die Attribute von Matthäus und Lucas. Das jüngste Gericht des Hauptbildes ist offenbar, um als Ganzes dem rechten Flügel mit der Vertreibung von Adam und Eva annäherungsweise als Gegenstück zu dienen, sehr vereinfacht. Oben der auf dem Regenbogen sitzende Christus im rothen, mit einer Spange auf der Brust zusammengehefteten Gewande, mit der Rechten die Gebenedeiten segnend, mit der Linken die Verdammten abweisend. Zu seiner Rechten der Lilienstengel, zu seiner Linken das Schwert, unter seinen Füssen die Weltkugel. Der Ausdruck seines Antlitzes ist sehr würdig und dasselbe gilt auch von Maria und Johannes, welche in blauen Gewändern, etwas tiefer zu den Seiten auf Wolken thronen. Darunter zwei in Posaunen stossende Engel. Ganz unten die Erstandenen, von denen zur Rechten drei von einem Engel zur Seligkeit, zur Linken drei, von denen einer sich in die Finger beisst, ein anderer sich in den Haaren rauft, zu der durch einen kleinen Höllenrachen angedeuteten Hölle getrieben werden. In der Mitte zwei Erstandene, deren Schicksal noch unentschieden*).

Ich komme nun zunächst auf die Besprechung der drei in Spanien befindlichen Exemplare der bekannten Abnahme Christi vom Kreuz, über deren Urheberschaft so verschiedenartige Ansichten herrschen. Meine schon im Jahre 1847 ausgesprochene Behauptung, dass das kleine, dieselbe Composition enthaltende Bild in der Peterskirche zu Löwen, nach der grossen Uebereinstimmung mit dem, als Ausgangspunkt für diesen Meister dienenden, jetzt im Berliner Museum befindlichen, aus der Karthause Miraflores stammenden, Altärchen von dem älteren *Rogier van der Weyden* herrührt, hat sich seitdem die von mir an jener Stelle dringend gewünschte Restauration jenes Werks gemacht worden, durch Auffindung des Monogramms jenes Künstlers bestätigt und andere Nachforschungen haben bewiesen, dass die Ausführung in das Jahr 1443 fällt. Auch meine schon damals geäusserte Vermuthung, dass das Bild, welches dieselbe Composition in lebensgrossen Figuren enthält, und nach dem Zeugniss des van Mander früher in der Marienkirche in der Nähe der Stadt Brüssel befindlich, von Philipp II., welcher dasselbe jener Kirche durch eine Copie von Michael Cocxie ersetzte, käuflich

*) Auf der Aussenseite des rechten Flügels Christus mit einem Apostel, auf der des linken drei Pharisäer, von denen der eine Christus die Münze zeigt. Diese stark lebensgrossen Figuren zeigen in den derben, fast rohen Köpfen, in dem ganzen Machwerk, eine ungleich geringere Hand und eine etwas spätere Zeit. Die Erhaltung ist im Ganzen gut und die schon in Angriff genommene Restauration verspricht, unter der einsichtigen Leitung des Hrn. Murillo, nach Wunsch auszufallen.

erworben und nach Spanien gezogen ward, sich noch daselbst befinden werde, habe ich bestätigt gefunden. Das in der Antesakristei der Kirche des Escorial befindliche Exemplar desselben stimmt nämlich in allen Theilen mit jenem Bilde in Löwen so auffallend überein, dass man es demselben Meister zuschreiben muss. Nach der ungleich vollkommneren Ausbildung aller Theile, der Zeichnung des Körpers Christi, wie der Hände der Maria, muss indess die Ausführung ungleich später als die jenes kleinen Bildes und wahrscheinlich nicht lange vor seinem, bekanntlich im Jahr 1464 erfolgten, Tod fallen.

Um meine Ansicht über die Urheber der beiden anderen in Madrid, so wie über das im Museum von Berlin befindliche Exemplar jenes Bildes zu begründen, sehe ich mich genöthigt, die Hauptergebnisse der archivalischen Untersuchungen von Pinchart*) über Rogier van der Weyden und seine Familie in den Kreis meiner Betrachtungen zu ziehen. Aus jenen erhellt nämlich bekanntlich, dass jener grosse Maler im Jahr 1399 oder 1400 in Tournay geboren ist und Rogier de la Pasture**) hiess, wovon Rogier van der Weyden nur die flämische Uebersetzung ist, dass er sich ziemlich spät auf die Malerei gelegt haben muss, indem er, schon verheirathet, sich erst im Jahre 1427 in die Listen der Lucasgilde eintragen liess, und nachdem er fünf Jahre unter der Leitung von Robert Campin gelernt hatte, als Meister in jene Gilde aufgenommen wurde. Da er bereits im Jahre 1436 in Brüssel als Maler der Stadt angestellt war, ist er ohne Zweifel schon einige Jahre vorher dorthin übersiedelt. Aus diesem Thatbestand lassen sich zwei für die Geschichte der altniederländischen Malerei sehr wichtige Schlüsse ziehen: einmal, dass die bisherige Annahme, Rogier van der Weyden sei ein Schüler des Jan van Eyck, irrig ist. Denn mit Recht bemerkt Pinchart, dass es höchst unwahrscheinlich ist, dass er nach dem Jahre 1432, als er schon Meister war, mit Frau und Kind nach Brügge gezogen ist, um sich zum Schüler des Jan van Eyck zu machen, sodann, dass Tournay, eine der bedeutendsten Städte des wallonischen Theils von Belgien, schon in der früheren Zeit des 15. Jahrhunderts eigenthümliche und bedeutende Maler besessen hat. Dieses darf auch durchaus nicht befremden. Besitzt doch Tournay schon aus der Epoche der romanischen Kunst die schönste, in dieser Bauweise ausgeführte, Kirche in ganz Belgien, und blühte doch bereits im

*) Siehe die Noten zu der, in den Jahren 1862 und 1863 bei F. Heussner in Brüssel erschienenen französischen Uebersetzung der englisch geschriebenen Geschichte der altniederländischen Malerschule von Crowe und Cavalcaselle. S. CCXVI. ff.

**) So wird der Künstler auch in der oben angeführten, handschriftlichen Notiz des Abts von Cambray genannt.

14. Jahrhundert daselbst eine ausgezeichnete Schule von Bildhauern, wovon ich schon früher eine nähere Rechenschaft gegeben habe*). Pinchart weist ferner nach, dass von den zwei Söhnen des Rogier nur der 1437 in Brüssel geborene, und erst nach dem siebzigsten Jahre gestorbene, Peter Maler war, und hält es daher für wahrscheinlich, dass der jüngere, urkundlich im Jahre 1528 noch in Antwerpen lebende Rogier van der Weyden, so wie der ebenfalls urkundlich beglaubigte Goswyn van der Weyden, Söhne jenes Peter van der Weyden gewesen sind. Da es nun schwerlich anzunehmen ist, dass ein so grosser Maler, wie der alte Rogier van der Weyden, dem zahlreiche Bestellungen nicht fehlen konnten, dieselbe Composition mehr als zweimal ausgeführt haben sollte, da das, dem Exemplar im Escorial zwar am nächsten stehende Exemplar jener Kreuzabnahme im Museum von Madrid, doch, wie auch Passavant bemerkt, breiter behandelt ist, so dürfte es am wahrscheinlichsten jenem Peter van der Weyden beizumessen sein. Da selbst dessen Name bis zur neuesten Zeit unbekannt geblieben, dürfte er indess schwerlich ein Künstler von bedeutender Eigenthümlichkeit gewesen sein, sondern allem Anschein nach die Kunst seines Vaters, mit Benutzung von dessen so beliebten Compositionen und im Besitz von dessen Mitteln der Darstellung, fortgesetzt haben. Ja selbst das minder ausgezeichnete, aber immer doch noch in der Farbe sehr kräftige und in strenger Weise durchgeführte Exemplar im National-Museum könnte sehr wohl von ihm herrühren. Keinesfalls aber kann für diese Bilder der jüngere Rogier van der Weyden in Frage kommen, denn als Sohn des 1437 geborenen Peters konnte er frühestens etwa 1462 geboren sein, mithin diese Bilder nicht wohl vor 1487 gemalt haben, nach der ganzen Kunstform gehören aber beide sicher einer etwas früheren Zeit an. Dagegen könnte am ersten das im Museum zu Berlin befindliche, mit 1488 bezeichnete Exemplar von ihm herrühren. Mit Recht erklärt Passavant dasselbe unter den vier Exemplaren für das späteste. Der Fleischton ist kühler, die Behandlung lockerer und leichter, das Impasto minder gediegen. Dafür spricht auch der Umstand, dass sich dieses Bild lange Zeit bevor die kritischen Studien über Rogier van der Weyden ihren Anfang nahmen unter diesem Namen in Aachen in der Sammlung des Kaufmanns Bettendorf befand**).

So manche, dem alten Rogier van der Weyden in Geist und Art, wie

---

*) S. das Cotta'sche Kunstblatt von 1848 Nr. 1—3.

**) Die Composition dieses Bildes war so beliebt, dass sie noch öfter, theils stark benutzt, theils copirt worden ist. So fand ich bei Lord Heytesbury auf seinem Landsitz gleichen Namens, eine sehr vorzügliche Wiederholung mit wenigen Veränderungen von dem Meister des Todes der Maria, die Figuren etwa 1/3 lebensgross, so in der Bridgewatergallerie in London eine sehr fleissige Copie in verkleinertem Maassstabe aus der Zeit und in der Art des Michael Cocxie.

in der Technik, verwandte Bilder, ohne dass sie doch auf der Höhe der Kunst stehen, um sie ihm beimessen zu können, denen man in den verschiedensten Ländern begegnet, rühren höchstwahrscheinlich, nachdem sie ihm in jedem Betracht näher oder ferner stehen, von seinem Sohn Peter, oder seinen Enkeln, Rogier und Goswyn van der Weyden, her.

Eine kleine Kreuzigung Christi (Nr. 466) zeigt in jedem Betracht eine grosse Uebereinstimmung mit dem schönen Bilde des älteren Rogier van der Weyden in Wien, und halte ich daher mit Bestimmtheit von der Hand dieses Meisters, während Passavant es dem jüngeren Meister dieses Namens beimisst. Eine andere Kreuzigung bei dem Professor Pelliguer in Madrid und eine Maria mit dem Leichnam Christi in der Sacristey des Chors der Kathedrale von Sevilla, welche Passavant von demselben Meister hält, habe ich nicht zu Gesicht bekommen.

Sehr gute Bilder von einem unbekannten Schüler der van Eyck sind zunächst die Flügel eines Altars (Nr. 1001 und 1403), deren einer den in seinem Zimmer vor einer geöffneten Thür knieenden Donator, Magister Werlis von Cöln in der Tracht eines Franciscaners, und neben ihm seinen Patron, Johannes den Täufer mit einem Buche, worauf das Lamm, der andere die in reicher Bekleidung in einem Gemache sitzende und lesende heil. Barbara darstellt, deren Enthauptung in der durch das Fenster sichtbaren Landschaft dargestellt ist. Am unteren Rande des ersten die beschädigte Inschrift: Ano. millemo C qter x. ter. et octo. hic fecit effigie . . . . gi mistrez hêricus Werlis mĝs coloñ. Jeder Flügel 3 Fuss $7^1/_3$ Zoll hoch, 1 Fuss 8 Zoll breit. Der Kopf des Donators ist sehr wahr und lebendig, der der Heiligen sehr ansprechend, die Zeichnung, bis auf die schwachen Füsse des Johannes, gut, die in den Schatten des Fleisches bräunliche Färbung wenig kräftig aber sehr klar, die an Einzelheiten reichen, von Passavant (S. 128) ausführlich beschriebenen Räumlichkeiten sehr fleissig ausgeführt, die Behandlung sehr gediegen. Der Umstand, dass dieses Bild bereits im Jahre 1438 in Cöln gemalt worden, erklärt, sowohl den Einfluss der van Eyckschen Schule auf das sicher erst gegen 1450 ausgeführte Cölner Dombild, als die dabei in Anwendung gekommene Oelmalerei.

Zu den vorzüglichsten Bildern der van Eyck'schen Schule in Spanien gehören die vier kleinen, wunderbar erhaltenen Bilder des *Petrus Cristus* aus dem Escorial (Nr. 454), welche nicht bezeichnet, doch mit Recht schon von Passavant jenem Meister beigemessen werden. Jede der vier Darstellungen, die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geburt und die Anbetung der Könige, wird oben von einem gothischen Bogen eingeschlossen, in dessen Laibung sich, als Sculpturen gedachte, Vorgänge aus der Bibel von der Erschaffung Evas, bis zur Ausgiessung des heiligen Geistes befinden. Sowohl

durch die Compositionen, als durch Tiefe und Wärme des im Fleische bräunlichen Tons und durch die wunderbare Bestimmtheit und Feinheit der Ausführung sind diese, mit den zwei, ebenfalls aus Spanien stammenden, Bildern der Kreuzigung und des jüngsten Gerichts in der Eremitage zu Petersburg, die schönsten, seinem Meister, dem Hubert van Eyck, noch nahe stehenden, und sicher der früheren Zeit angehörigen, Werke dieses Meisters.

Die Perle unter den Bildern des Museums aus der van Eyck'schen Schule ist indess der Reisealtar Kaiser Karls V. von *Hans Memling*, welcher, bis zur Zeit des Vaters des jetzigen Directors, Don Jozé de Madrazo, in einem kleinen, von jenem Kaiser in der Nähe von Aranjuez erbauten Lustschlosse befindlich, erst von diesem dem Museum einverleibt wurde. Auf den ersten Blick erkannte ich darin eine, in einem ungleich grösseren Maasstabe (die Figuren haben fast $^1/_3$ Lebensgrösse) gehaltene Wiederholung des berühmten Altärchens in dem Hospital des h. Johannes in Brügge*), welches, als das einzige, mit dem vollständigen Namen bezeichnete, Werk dieses grossen Meisters, als Ausgangspunkt für die Bestimmung aller andern Bilder von ihm dienen muss. Nur in einigen Nebendingen, wie z. B. in den Farben der Kleider, finden sich einige Verschiedenheiten vor. Das Mittelbild stellt bekanntlich die Anbetung der Könige, die Flügel die Geburt Christi und die Darstellung im Tempel vor. Da das Bild in Brügge durch die treffliche Photographie von Fierlants und sonstige Abbildungen unter allen Kunstfreunden bekannt ist, erscheint mir eine nähere Beschreibung als überflüssig. Obwohl das Bild in Madrid sicher später ist, als das bekanntlich mit dem Jahr 1479 bezeichnete in Brügge, vor welchem es eine bessere Erhaltung voraus hat, zeigt doch die Behandlung, dass es nur um wenige Jahre später gemalt sein möchte.

Eine sehr ausgezeichnete Stelle unter den Bildern der altniederländischen Schule nimmt eins in zwei Abtheilungen ein. Die rechte Abtheilung stellt das Innere des Tempels von Jerusalem, einen kleinen Rundbau, mit dem am Altar knieend betenden Priester und den in lebhafter Weise ihren Verdruss äussernden Freiern der Maria vor, dass der Stab des Joseph, welcher an der Thür des Tempels von zwei weissgekleideten Männern angehalten wird, Blüthen getrieben hat. Die Glasfenster des Tempels enthalten die Schöpfungsgeschichte, das Gesims das Opfer Abrahams und andere Vorgänge als Reliefs. Die linke Abtheilung zeigt die Vermählung der, sowohl durch den Ausdruck, als die Schönheit ausgezeichneten Maria mit dem, als alt und gewöhnlich dar-

*) Schon der Graf Clement de Ris hat diese Uebereinstimmung beider Bilder erkannt, ist indess mit Unrecht geneigt das Bild in Madrid für die Copie einer anderen Hand zu halten. S. dessen Buch „Le Musée Royal de Madrid“ Paris 1859. Veuve J. Renouard. S. 103.

gestellten Joseph, in Gegenwart vieler Männer und Frauen. Dieses Bild zeichnet sich sowohl durch die Lebendigkeit der Köpfe, die treffliche Zeichnung, als durch die klare Färbung, das feine Naturgefühl und die ebenso meisterliche, als fleissige Behandlung aus und übertrifft die noch sonst als Werke des Kupferstechers, Johann von Zwol, geltenden Bilder, wofür Passavant es hält (S. 141) so weit, dass ich ihm hierin nicht beipflichten kann. Ja ich bin überzeugt, dass, wenn er die grau in grau auf der Rückseite ausgeführten Heiligen, Jacob von Compostella und Magdalena, gesehen, er schwerlich zu dieser Ansicht gelangt sein würde, indem diese an Schönheitsgefühl der Köpfe, an reinem Geschmack der Gewänder und meisterlicher Modellirung auf einer ganz anderen Stufe stehen, als jener Meister. Auch eine Verkündigung Mariä (No. 408) in weitläufiger, trefflich durchgeführter, gothischer Architektur, welches Passavant für deutsch hält, erscheint mir als ein treffliches Bild aus der späteren Zeit der Schule des van Eyck.

Vier Bilder mit lebensgrossen Figuren und von ansehnlichem Umfang führe ich, als ausgezeichnete und seltene Beispiele jener, in der Schule der van Eyck häufig ausgeübten, Malerei in Leimfarben auf Leinwand an. Zwei derselben stellen zusammen die Anbetung der Könige vor und lassen, ungeachtet der hohen Stelle und der ungünstigen Beleuchtung einen sehr vorzüglichen Meister jener Schule aus dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts erkennen. Die Auffassung der Maria ist edel, die Köpfe sehr lebendig, die Gewänder von breiten und stylgemässen Falten. Aehnliches gilt auch von den beiden anderen, welche Apostel vorstellen, doch hängen sie über einem Fenster und haben sehr gelitten. N. G.

Eine Maria, welche das Kind auf dem Arme hält (Nr. 1491) ist ein edles und feines Werk des *Gerard David*, des Malers der schönen Taufe Christi in der Akademie von Brügge, welche so lange irrig für ein Werk von Memling gegolten hat.

Von erstaunlicher Wärme und Kraft der Farbe und sehr gediegener Ausführung ist ein Bild, welches in getreuer Nachahmung des Genter Altars der Brüder van Eyck, in halben Figuren, in der Mitte Gott Vater, zu den Seiten Maria und Johannes enthält. Nur in dem Motiv der Hände des ersteren ist etwas verändert. Auch ein Engel in einem Rund der reichen, spätgothischen, auf Goldgrund mit braunem Lack ausgeführten, Architektur, ist frei nach dem verkündigenden Engel jenes Altars genommen. Nach Allem gehört dieses Bild, welches ganz willkührlich dem Quintin Massys beigemessen wird, einem sehr tüchtigen Meister am Ende des 15. Jahrhunderts an.

Die aus einer fieberhaften Phantasie entsprungenen, abenteuerlichen und grauenhaften Erfindungen des *Hieronymus Bosch* sagten der Sinnesweise

Philipps II. besonders zu, so dass, obwohl bei jenem Brande des Pardo acht Bilder von ihm verbrannt sind, man ihn doch nirgend so gut kennen lernen kann, als in Madrid. Noch am meisten in den Grenzen der Tradition hält sich eine Anbetung der Könige (Nr. 1441), durch Grösse, Kraft der Färbung und fleissige Ausführung das Hauptexemplar einer öfter von ihm wiederholten Darstellung, deren sich auch eine im Museum von Berlin befindet. Die ganze Auffassung ist landschaftlich und genrehaft, und sowohl in den Trachten der Könige, als in der Art, wie die Hirten durch ein Loch in der Mauer der Lehmhütte hineinschauen, kommt jenes phantastische Element zur Geltung. Die Bildnisse der Donatoren auf den Flügeln, Mann und Frau mit ihren Schutzheiligen Petrus und einer weiblichen Heiligen, sind recht lebendig. Der Lieblingsgegenstand dieses Meisters, die Versuchung des h. Antonius, ist hier in drei Bildern vorhanden, von denen das eine, worauf der Heilige von Teufeln über eine Brücke geschleppt wird, wieder das Hauptexemplar flüchtigerer Wiederholungen ist, deren eine, mit dem Namen des Bosch bezeichnete, sich ebenfalls im Museum von Berlin befindet. Am meisten zeichnet sich das (Nr. 44), worauf der Heilige einsam im Gebet in der Wüste sitzt, durch die kräftige Farbe, die fleissige Ausführung aus.*) Ganz in seinem Element erscheint der Meister in seinem Sturz der Engel (Nr. 965), der Erschaffung der Eva und dem Sündenfall. Die sehr lange und magere Eva, die sehr schlecht gezeichneten Thiere, der blasse Ton des Ganzen lassen ihn indess hier wenig zu seinem Vortheil erscheinen. Bessere Bilder derselben Art und zugleich sehr reich an den tollsten Einfällen sind endlich die Bilder: der Triumph des Todes und die Eitelkeit der Welt.

Eine Reihenfolge von sehr kleinen Bildern aus dem Leben Christi in einem kleinen Casino „Casa del Campo“ in der Nähe des Escorials verdienen, als von einem sehr geschickten Maler der Schule der van Eyck gegen Ausgang des 15. Jahrhunderts, besonders der höchst feinen und miniaturartigen Ausführung wegen, erwähnt zu werden. In der Gesammtwirkung sind sie indess zu blass und farblos.

Joachim Patenier erscheint in einigen der sechs, im Museum von ihm vorhandenen, Bilder als ein Nachfolger der Auffassungsweise des H. Bosch, aus der Mehrzahl lernt man aber erst seine grosse Bedeutung als Landschaftsmaler kennen. In einer grossen und an, zum Theil phantastischen, Einzelheiten reichen Lanschaft, (4 Fuss 4 Zoll hoch, 6 Fuss 4 Zoll breit) spielt eine Ruhe

*) Weit das Hauptbild dieses Gegenstandes, ein ziemlich grosser Altar mit Flügeln, besitzt indess S. E. der Graf Redern, Oberkämmerer S. M. des Königs von Preussen. Dasselbe war früher ebenfalls in Spanien und ist auf meinen Rath vor mehreren Jahren von dem Grafen angekauft worden.

auf der Flucht nach Aegypten (Maria giebt dem Kinde die Brust, vorn der Reisesack) ganz die Rolle der Staffage und ist ein gutes Beispiel, weshalb dieser Meister durch dieses Unterordnen der Figuren als Urheber der Landschaftsmalerei betrachtet wird. Es ist von sehr fleissiger Ausführung. Eine kleinere Wiederholung dieses Bildes befindet sich im Museum von Berlin. Sein Hauptbild, ungefähr von der Grösse des vorigen, ist indess eine Versuchung des h. Antonius (Nr. 504). Im Vorgrunde einer sehr reichen Landschaft mit vielem Wasser stellen sich dem Heiligen drei nackte Mädchen, deren eine ihm einen Apfel darreicht, vor. Hinter ihnen eine gräuliche Alte. Im Vorgrunde ein Teufel in Affengestalt. Im Hintergrunde, klein, noch andere Versuchungen des Heiligen. Durch die sehr kräftige und klare Wirkung, wie durch die fleissige Ausführung sehr ausgezeichnet. Die Mädchen sind indess von sehr blasser Färbung. — In einer grossen Landschaft, (Nr. 1031) führt Charon die Seelen über den hier als einen grossen See gedachten Styx. Von wahrem Naturgefühl und grosser Wirkung. — Nicht minder Lob verdient eine andere grosse Landschaft (Nr. 494), in deren Vorgrunde der h. Hieronymus in einer Höhle, welcher den Löwen den Dorn aus der Tatze zieht, und eine andere (Nr. 1540) mit einigen Figuren im Vorgrunde staffirt.

Eine dem Lucas von Leyden beigemessene Anbetung der Könige (Nr. 493) rührt keinenfalls von ihm her und dürfte am ersten eine Arbeit des Schülers von Patenier, *Herry de Bles*, und zwar aus dessen späterer Zeit sein.

Von dem meist in seinen Bildern so widrigen und harten *Hans van Hemessen* ist hier eine Maria mit dem Kinde (No. 688), ganze lebensgrosse Figuren, in welchen erstere ungewöhnlich edel, das Kind aber geschmacklos im Motiv ist.

Jan Massys ist ohne Zweifel der Urheber von einem Christus und einer Maria, halbe Figuren (No. 424 und 426) und einer Maria mit dem Kinde (No. 1011), welche seinem Vater, dem Q. Massys, beigemessen werden. Die Bilder sind indess für Jan ungewöhnlich gut.

Den Namen *Peter Huys* trägt eine Darstellung der Hölle im Geschmack des H. Bosch, (No. 491) welche einen sehr tüchtigen Meister und offenbar dieselbe Hand verräth, wie ein „Huys" bezeichneter Dudelsackpfeifer und eine Alte im Berliner Museum. Obgleich die zu hohe Stelle eine nähere Besichtigung ausschloss, so zweifle ich doch nicht, dass sich der Name des Meisters darauf befindet, indem sonst nicht abzusehen ist, wie man zu diesem fast unbekannten Namen gekommen sein sollte. Er ist wahrscheinlich auch der Urheber von mit Peter Huys bezeichneten Kupferstichen.

Von *Marinus de Seeuw von Romerswalen* befinden sich hier eine treue Copie des Wechslers mit seiner Frau von Quintin Massys im Louvre

und ein heiliger Hieronymus, von fleissiger, doch wenig geistreicher Ausführung und blasser Farbe.

Jan Mabuse. Maria mit dem Christuskinde, welches sie liebkoset, in einer sehr reichen Architektur im Geschmack der Renaissance thronend, ein Geschenk der Stadt Antwerpen an den König Philipp II., gehört zu den zierlichsten und in der Ausführung meisterlichsten Bildern aus dessen späterer Zeit.

Bernard van Orley? Die so häufige Darstellung der Messe des Pabstes Gregor, wobei dieser im Profil aufgefasst erscheint, ist ein sehr ansprechendes und fleissiges Bild, welches ich am ersten für diesen Meister halten möchte.

Michel van Cocxien. Der Tod der Maria, ein für die St. Gudulakirche in Brüssel gemaltes Hauptwerk des Meisters von ansehnlichem Umfang, welches von Philipp II. um hohen Preis angekauft worden ist. Es ist besonders kräftig colorirt und mit vielem Geschick ausgeführt, aber im Ganzen eine geistlose Nachahmung der römischen Schule.

Lambert Lombard. Eine Caritas (No. 1687) ist eine freie Nachahmung der so häufig vorkommenden Composition der Leda des Leonardo da Vinci, mit Hinzufügung einiger Kinder. In seiner weichen, in der Farbe blassen Weise sehr fleissig ausgeführt. Ganz irrig Georg Pencz genannt. — Lucretia (No. 1760). Auffassung und Ausführung ganz ähnlich. Durchaus willkürlich Aldegrever genannt.

Antonis Moro. Von diesem grossen Bildnissmaler, dem Hofmaler Philipps II. und Maria der Katholischen, ist hier begreiflicherweise eine Reihe trefflicher Bilder vorhanden. Der Mangel eines Catalogs war hier besonders empfindlich, indem das Interesse durch die Bekanntschaft mit den Namen der fast durchgängig fürstlichen Personen ungemein erhöht wird. Bei folgenden gelang es mir indess, dieselben zu ermitteln. Maria, Tochter des Königs Manuel von Portugal (No. 1376). Aus der besten Zeit des Meisters, sehr lebendig aufgefasst, und zwar bestimmt, aber doch nicht hart in den Formen. — Donna Juana de Austria (No. 1258) ganze Figur. Trefflich! — Die Königin Maria von England (No. 1446). Höchst charakteristisch! — Catharina, Königin von Portugal (No. 1241). Vorzüglich! — Philipp II. (No. 1781). Brustbild. Unter den vielen Bildnissen, welche ich von diesem Fürsten kenne, prägt sich in keinem ein so misstrauischer, tückischer und unheimlicher Charakter aus, als in den blassen Zügen, namentlich im Munde, dieses Kopfes. — Maria, die Gemahlin des Kaisers Maximilian II., ganze Figur in schwarzer Kleidung. Von grosser Feinheit aus der späteren Zeit des Meisters und in der ganzen Kunstform dem Janet verwandt. — Ein weibliches Bildniss (No. 1382) von sehr ernstem Charakter, noch strenger in

der Zeichnung und sehr fleissig modellirt, mithin ohne Zweifel ungleich früher.

Frans Pourbus der Jüngere. Das Bildniss der Maria von Medici, Gemahlin Heinrichs IV., als Wittwe in Trauerkleidern (No. 1768), gehört zu den besten Arbeiten dieses Meisters.

Frans Floris. Die Sündfluth, eine reiche Composition mit kleinen Figuren in einer waldigen Landschaft, ist eine ungewöhnliche Leistung des Meisters, welche sich durch manche glückliche, wiewohl zuweilen auch manierirte Motive auszeichnet. Zu ersteren gehört ein Sohn, welcher seinen Vater auf den Schultern trägt. Auch die Ausführung ist sehr fleissig.

Peter Breughel der Alte, genannt *Bauernbreughel.* Der Triumph des Todes, ein grosses Bild, zeigt ihn hier völlig in der Geistesart des H. Bosch. Der Tod ist als Gerippe mit einer Sense auf einem Pferde von furchtbarer Magerkeit dargestellt. Ausserdem noch grosse, in geschlossenen Massen aufgestellte Gerippe, von denen ein Theil in einem siegreichen Kampf mit einer ähnlichen Masse von Kriegern begriffen ist. Ein Bild von grauenhaftem, einem bösen Fiebertraum verwandtem Eindruck und bleicher Färbung.

Jan Breughel, genannt *Sammet-Breughel.* Dieser Meister erscheint hier, sowohl in Rücksicht der Compositionen von Figuren aus dem gewöhnlichen Leben wie als Landschaftsmaler von ungleich grösserer Bedeutung, als in allen Bildern, welche ich sonst von ihm in sämmtlichen Gallerien und den mir bekannten Privatsammlungen Europas gesehen habe, und lässt es als natürlich erscheinen, dass Rubens von ihm als Künstler so viel gehalten hat. Obwohl es mir nun nicht einfallen kann, alle die 56 hier von ihm befindlichen Bilder einzeln aufzuführen, muss ich doch einige, als Rechtfertigung jener Aeusserung, etwas näher betrachten. Eine Procession von Landleuten in einer Landschaft (No. 1441). Dieses Bild von ansehnlicher Grösse ist so geschickt geordnet, so voll lebendiger und individueller Züge in den zahlreichen Figuren, dass es uns jene Zeit sehr glücklich veranschaulicht und einen namhaften Beitrag zur Culturgeschichte liefert. Es zeichnet sich überdem ungemein durch die grosse Klarheit und Wärme der Farbe, die ebenso fleissige, als freie Behandlung aus. — Eine bergige Landschaft mit weiter Fernsicht (No. 1316) zeigt ausser den bekannten guten Eigenschaften des Meisters ein sehr reines Naturgefühl und eine treffliche Haltung. — Vielleicht sein Hauptwerk als Landschaftsmaler aber ist ein sehr grosses Bild (No. 1423), in dessen Vorgrunde eine Frau auf einem Schimmel und andere Gruppen. Es ist in der Composition und im Naturgefühl höchst vorzüglich und zeigt selbst einen, bei ihm fast unerhörten Grad der Ausbildung der Luftperspektive. — Schliesslich erwähne ich einer Landschaft, worin Rubens in seiner früheren Zeit den h. Hubertus gemalt hat, wie er in Ver-

ehrung vor dem Hirsche mit dem Crucifix knieet (No. 1497), von welcher das Berliner Museum ebenfalls ein, nur in der Farbe minder warmes Exemplar besitzt. Auch als ältester Blumenmaler ist er hier durch ein Bild mit Blumen in einer Schüssel und als festliche Bekränzung eines grau in grau gemalten Heiligenbildes auf das Vortrefflichste vertreten.

Bilder der altdeutschen Schule.

Die Zahl der Bilder aus der altdeutschen Schule ist sehr klein. Von den dem *Albrecht Dürer* beigemessenen sind nur die folgenden echt. Adam und Eva, vom Rath zu Nürnberg dem Kaiser Rudolf II. verehrt; später, ohne Zweifel als Geschenk des kaiserlichen Hofes in Wien, nach Spanien gelangt, waren diese Tafeln früher im Palast Buenretiro aufgestellt. Auf einem Täfelchen auf dem Bilde der Eva liesst man: Albertus Dürer Alemanus faciebat post Virginis partum 1507 und das Monogramm. Diese lebensgrossen Figuren (jede Tafel ist 7 Fuss 6 Zoll hoch, 2 Fuss 10½ Zoll breit) weichen in der Composition von dem altberühmten, im Jahr 1504 ausgeführten, Kupferstiche durchaus ab. Die für Dürer in den Formen des Gesichts schöne Eva empfängt von der Schlange mit fragendem Blick den Apfel, während Adam in der Rechten einen Zweig mit einem Apfel hält. Die Modellirung der offenbar nach lebenden Modellen gemalten Körper ist sehr sorgfältig und in dem, besonders bei Adam, röthlichen Localton des Fleisches ungewöhnlich warm. Der Grund ist schwarzbraun. — Das Bildniss eines Mannes in mittleren Jahren mit blondem Haar, welches meist von einem breitkrempigen Hut bedeckt wird, in schwarzem, mit braunem Pelzwerk verbrämtem Rock. In der Hand eine Papierrolle. Bezeichnet mit dem Monogramm und 1521. Auf Holz 1 Fuss 9½ Zoll hoch, 1 Fuss 5½ Zoll breit. Dieses Bild zeigt den Meister, sowohl in der höchst lebendigen Auffassung, als in der trefflichen Zeichnung, der für ihn klaren und warmen Färbung, der ungewöhnlich freien und breiten Behandlung, in seiner ganzen Grösse und ist, mit dem berühmten Bildniss des Holzschuher in Nürnberg, unbedingt das schönste, mir von Dürer bekannte Portrait. Dagegen muss ich Passavant beistimmen, wenn er das eigne, mit dem Monogramm und 1498 bezeichnete, Bildniss des A. Dürer für eine gleichzeitige Copie nach dem Original in der Sammlung der Malerportraite in der Gallerie der Uffizien zu Florenz erklärt. Diese Ansicht theilt auch Don Federico de Madrazo.

Hans Holbein. Das Bildniss eines Mannes in mittleren Jahren von sehr rother Farbe des Fleisches, mit etwas Bart und einer unförmlichen Nase, 2 Fuss 2 Zoll hoch, 1 Fuss 8⅓ Zoll breit, ist zwar sehr lebendig

aufgefasst und mit gewohnter Meisterschaft, keinenfalls später als 1529, gemalt, spricht aber wegen der widerstrebenden Persönlichkeit wenig an.

Lucas Cranach. Zwei, vom Churfürsten Johann Friedrich dem Grossmüthigen gehaltene Jagden (No. 1006 und 1020). Jedes 4 F. 4 Z. h., 6 F. 5 Z. br. Auf dem ersten ist derselbe, gleich seinem Gefolge, zu Pferde und mit Armbrüsten bewaffnet, und ebenso erscheint auch die Churfürstin mit ihren Hoffräulein. Das zweite Bild stellt eine Hirsch- und Eberjagd mit sehr zahlreichen Figuren vor. Auf beiden, im Hintergrunde, das Schloss, die Moritzburg. Fleissige und ausgezeichnete Arbeiten des Meisters.

Nicolaus Manuel genannt *Deutsch.* Von diesem halte ich, nach den bezeichneten Bildern desselben im Museum von Basel, zwei Bilder allegorischen Inhalts (No. 1009 und 1017). Das eine stellt drei nackte Mädchen, deren zwei singen, die dritte eine Flöte hält, neben einem Lorbeerbaum und drei Liebesgötter, das andere die Lebensalter vor, von denen die Kindheit, ein Knabe, von dem Tod gefasst wird. Jedes Bild ist 5 F. 5 Z. h., 2 F. 2 Z. br. Nach einer Aufschrift auf der Rückseite des ersten sind diese Bilder im Jahr 1548 in Frankfurt a. M. von einem Grafen Friedrich von Solms an den Herzog von Brabant, Johann von Ligne, geschenkt worden. Die Verhältnisse der Figuren, von mässiger Zeichnung, sind etwas lang, die Köpfe recht lebendig, die Färbung klar, die Ausführung fleissig.

Adam Elzheimer. Das, durch den Stich des Ritters Goudt allen Kunstfreunden bekannte Bild der Ceres, welche beim Löschen ihres Durstes von dem Knaben Stellio verspottet wird, hält Passavant für das Original aus der Sammlung Karls I. Das Bild war, als ich es sah, so versunken, dass es kein Urtheil zuliess. Ich kann ihm indess nicht beistimmen, wenn er das, im Berliner Museum befindliche, Exemplar für die Copie des Gerard Dow hält, welche jener von dem Original gemacht, bevor es nach England gegangen, halte es vielmehr für eine Wiederholung des Meisters.

(Fortsetzung folgt).

Das Testament des Vincenzo Catena.

Die nachstehenden Mittheilungen werfen einiges Licht auf das Leben eines bisher sehr wenig bekannten Künstlers. Sie bestehen in einem Testament, errichtet von Vincenzo Catena zu Venedig im Jahre 1514, mit Codicillen von 1517, 1518, und aus einem Testament von 1531, welches letztwillige Verfügungen aus den Jahren 1525, 1530 und 1531 enthält.

Es erscheint nöthig vorauszuschicken, dass Catena in Treviso geboren war und wahrscheinlich in jungen Jahren nach Venedig kam, um dort die Malerei zu studiren. Es existirt von ihm eine Madonna in der städtischen Gallerie zu Padua mit der Signatur: Vincenzo da Tarvixio und es steht zu vermuthen, dass dies Bild um 1495 ausgeführt wurde, als Vincenzo unter den Malern in der Raths-Halle des Dogenpalastes zu Venedig im Tagelohne arbeitete. Zu welcher Zeit er seinen Beinamen angenommen, ist schwer zu sagen, aber es kommen Bilder vor, in denen er sich selbst Catena zeichnet und diese stimmen mit der Madonna in Padua sowie mit Tafeln in Venedig und an andern Orten. Sein Stil war zuerst eine Nachahmung von Giovanni Bellini und veränderte sich unter dem Einfluss des Giorgione, so dass es zweifelhaft bleiben muss, ob nicht Bilder, die unter dem Namen dieser beiden Meister gehen, vielmehr ihm angehören. Als ein solches möchten wir besonders hervorheben die Madonna mit dem Kinde von einem knieenden Ritter in Rüstung verehrt, in der National-Gallerie zu London. (No. 234. „Schule des Giovanni Bellini", fast lebensgrosse Figuren reliefartig in die Breite angeordnet. Leinwand, 5 Fuss 1 Zoll hoch, 8 Fuss 7 Zoll breit. Ehemals in der Gallerie Woodburn unter dem Namen Giorgione) und einen heiligen Hieronymus in derselben Sammlung (No. 694. „Angeblich Giovanni Bellini". Der Heilige in einer Ecke seines ziemlich geräumigen Studirzimmers von nüchterner Renaissance-Architectur, ebenso parallele Anordnung wie bei der Madonna. Auf Leinwand, 2 Fuss $4^1/_2$ Zoll hoch, 3 Fuss $2^1/_2$ Zoll breit. Aus der Gallerie Manfrini in Venedig), von letzterem eine Repetition im Staedelschen Museum in Frankfurt a. M. Catena's Stärke aber war das Portrait, und eines seiner Bildnisse im Berliner Museum

(Nr. 32. Bildniss des Grafen Raimund Fugger, mit starkem Barte, in schwarzer Kleidung. Leinwand, 2 Fuss 5 Zoll hoch, 2 Fuss 1 Zoll breit) ist eine geistvolle Wiedergabe der Natur. Es gab Kunstkenner zu seiner Zeit, die Catena für werth hielten, in einem Athem mit Raphael genannt zu werden; ein solcher war Marc Antonio Michiel, dessen Brief an Antonio di Marsilio, datirt Rom 1520, Morelli in seinen Anmerkungen zu dem „Anonymen" Kunst-Periegeten veröffentlicht hat.*) Dort heisst es (p. 212), nachdem die bekannte Erzählung über den Tod Raphaels, den Tod des Agostino Chisi und die schwere Krankheit Michel Angelo's vorausgegangen ist: „Saget nun unserm Catena, dass er sich hüte, denn jetzt geht's an die vortrefflichen Maler" (Dite adunque al nostro Catena che se guardi, poichè el tocca alli excellenti pictori).

Wir lassen das Wichtigste nachstehend in Uebersetzung und Auszügen folgen.

Das erste Testament, welches im Archivio notarile provinciale di Venezia, Testaments-Acten des Notars Giovanni Antonio de Zanchi, aufbewahrt ist, lautet in der Uebersetzung aus dem Italienischen (venezianischer Dialect mit zahlreichen lateinischen Worten gemischt) wie folgt:

Im Namen des Vaters und des Sohnes und des heil. Geistes und der heiligen Jungfrau Maria unsres Heils im J. 1514 am 3. Februar in Venedig. Ich, Vizenzo Chadena, Maler, Sohn des Ser Biasio selig, gesund an Körper und Geist und Verstand, um nicht ohne letztwillige Verfügung zu sterben, habe ich dieses mit eigner Hand geschrieben, auf dass dieses Testament nach meinem Tode vollzogen werde.

An erster Stelle hinterlasse ich der Donna Menega Furlana, welche viele Jahre in meinem Hause gewesen und noch jetzt darin ist und sich gegen mich als wie eine Mutter oder Schwester erwiesen hat, der Tochter des Ser Nicholo Zibiut, Kürschners von Udine und deren Mutter Donna Jachoma von Udine hiess, ihr hinterlasse ich dreihundert Ducaten in baarem Geld als ein Zeichen meiner Liebe und Zuneigung und Gott zu Liebe, eingerechnet gewisse Gelder und Ringe, die ich von dem Ihrigen hatte und für alles das, was sie um irgend welcher Ursache willen von meinen Testamentsvollstreckern verlangen möchte.

Item hinterlasse ich der obgemeldeten Donna Menega ihr Bett mit allem Zubehör und jedes Stück Hausrath und Leinzeug und alle für ihre Person gemachten Kleider und Gewande von Leinen und von Wolle, Gott zu Liebe und dass sie Gott für mich bitte.

---

*) Notizia d'opere di disegno etc. scritta da un Anonimo, ed. J. Morelli. Bassano 1800.

Item hinterlasse ich der Gilde der Maler (schola dei depentori) in Venedig zweihundert Ducaten, und ich will, dass von diesem Gelde fünf Mädchen, Töchter der Armen in besagter Gilde und Personen guten Lebenswandels, ausgestattet (maridate) werden, und dass Jede von ihnen zwanzig Ducaten empfange und die andern hundert Ducaten, so will ich es, sollen den Armen der gedachten Gilde vertheilt werden, zur Erlösung meiner Seele.

Item hinterlasse ich meinen Brüdern Zuane und Lorenzo hundert Ducaten für einen Jeden im Wege der Erb-Einsetzung und damit sie Gott für mich bitten.

Item hinterlasse ich im Wege der Erb-Einsetzung meinen andern Geschwistern, welche meine Stiefmutter mit meinem Vater hatte, nämlich den Brüdern zehn Ducaten einem Jeden und den Schwestern, die sich nicht verheirathet haben, fünf Ducaten für Jede, und wenn meine Geschwister, die ersteren wie die letzteren, die Brüder wie die Schwestern oder eines von ihnen dieses Testament anfechten würden, so soll denjenigen, welche gegen dieses Testament Einspruch erheben oder dasselbe anfechten, sei es in eigenem oder anderem Namen jede Wohlthat und jedes Vermächtniss oder Erbe entzogen sein und so entziehe ich es ihnen.

Item hinterlasse ich meiner Dienstmagd („mamola“) Ruosa, bei den Viertelsmeistern („chai di sestier“) eingeschrieben als Rosa da Schardona, ihren ganzen Gehalt und noch zehn Ducaten ausserdem, Gott zu Liebe.

Den Rest aller meiner Güter, Habe und Vermögens, beweglichen und unbeweglichen, gegenwärtigen und zukünftigen und was sonst nicht näher bestimmt ist (d'ogni caducho et inordinato) und Alles, was mir irgendwie und auf irgendwelche Weise zugehören könnte, hinterlasse ich der Gilde der Maler zu Venedig, und dieser Rest soll durch meine Testamentsvollstrecker verkauft und vom Erlös dasjenige erworben werden, was zur Nothdurft der gedachten Gilde dient.

Item hinterlasse ich und setze ein als Bevollmächtigten und Vollzieher dieses meines Testaments meinen Gevatter Misier Lodovico Chrus, Droguist zu den drei Kronen, und Misier Antonio de Marsilio, Sohn des Misier Alvise von Santa Maria del' orto, und im Fall, dass die Genannten diese meine Vollmacht nicht annehmen würden, so setze ich zu meinem Bevollmächtigten ein den Schaffner (gastaldo) und die Genossen der gedachten Gilde der Maler, gegenwärtige oder zukünftige, welche auszuführen haben, wie ich oben bestimmt habe.

(Aussen:)

Cetula testamentaria magistri Vincentii Cathena pictoris de confinio sancti Bartholomei de Rivoalto, presentato die tertio mensis Februarj anno Incarnationis domini MDXIIII indictione III mihi Joanni Antonio de Zanchis,

imperiali et venetiarum notario publico, de qua rogatus fui ab eo, ut de ea publicum conficiat instrumentum etc. (folgen die üblichen Formeln und Zeugenunterschriften).

Zu diesem Testamente fügte nach drei Jahren Catena ein Codicill von der Hand des genannten Notars. Dasselbe ist lateinisch, vom 17. Februar 1517 und enthält nach dem üblichen Eingange eine Erhöhung des Legates der „Pedissequa" Rosa auf zweihundert Ducaten, zahlbar bei ihrer Verheirathung oder dem Eintritt in's Kloster, dafern sie sich nur mit Zustimmung der Menega und der Testamentsvollstrecker verheirathet, ferner die Bestimmung, dass die für die Armen der Maler-Gilde ausgesetzten hundert Ducaten gegeben sein sollen für die Seelen derjenigen, denen der Testator ohne sein Wissen etwas schuldig wäre.

Alsdann folgen nachstehende Vermächtnisse von Kunstwerken:

„*Item dimitto Reverendo et literato domino presbytero Baptiste Egnatio priori hospitaleti penes campanile sancti Marci meum telarium de aquarela Adami et Eve et unum aliud telarium sancti Hieronymo ab heremo et ducati decem auri quem instituo et esse volo meum fidelem comissarium loco domini Ludovici de crus quem dominum Ludovicum per presentes meos codicillos casso, et revoco ob comissaria mea. Qui Reverendus dominus Baptista eandem met potestatem et auctoritatem habeat quam habebat et habere potuisset ipse dominus Ludovicus.*

Item dimito domino Antonio Marsilii comissario meo testamentario rasteletum) de ligno nucis et omnes meas figuras de relevo et ducatos decem et qua legata per me ut supra facta dictis domino presbytero Baptiste Egnatio, et domino Antonio Marsilio feci ut gubernent comissariam meam et executioni mandent juxta ordinem meum.*

Item dictis meis comissariis do et confero plenam potestatem faciendi et facere possent quacumque acordia, pacta compositiones et conventiones cum quibuscumque aventoribus meis pro quacumque causa, scilicet pro .... et eorum ocasis et pro quibuscumque figuris et alias quolibet per me factis. Et hec quanto ad artem meam spectat."

Das Codicill schliesst mit einem Legat seines väterlichen Erbtheils an die obengenannte Menega, und dreier Ducaten an den „Famulus" Gerardus.

Abermals veränderten sich Catena's Gesinnungen gegen die von ihm mit Hinterlassenschaft Bedachten. Bereits am 7. März 1518 muss derselbe Notar ein zweites Codicill registriren, in welchem das ursprüngliche Legat

---

*) Wahrscheinlich ist eine der bemalten grossen hölzernen Schüsseln oder Scheiben, rotelle oder rotellette gemeint, deren die Herausgeber des Vasari in Giorgione's Leben gedenken. (Ed. Lem. VII. 89. Anm. 1.)

von 100 Ducaten für den Bruder Lorenzo, einen Kaufmann, auf fünf und das von je zehn Ducaten für die Stiefbrüder auf je drei herabgesetzt wird.

Nach ferneren zwölf Jahren, als dem Meister wiederum andere Gedanken über seine Hinterlassenschaft gekommen sind, findet er es für gerathen, ein ganz neues Testament zu errichten und alle früheren Bestimmungen aufzuheben. Er beginnt seine Aufzeichnungen am 15. April 1530, wiederum italienisch, auf Grund des alten Conceptes jedenfalls. Der Menega will er besonders wohl; er erhöht ihr Legat auf 400 Ducaten, streicht aber diese Bestimmung wieder aus und setzt sie auf 150 herab; die Erbschaft des Bettes u. s. w. bleibt unverändert. — Mit der Maler-Gilde bleibt es gleichfalls bei den Verfügungen von 1514 und 17, — der Bruder Lorenzo soll seine 20 Ducaten gleichfalls erhalten, stirbt aber zuvor, Zuane wird nicht erwähnt, scheint also vor 1530 gestorben zu sein; die Stiefbrüder werden von drei wieder auf fünf und den unverheiratheten Stiefschwestern gleich gesetzt. Die „Mamola“ Rosa da Schardona muss sich minder diensteifrig gezeigt haben: es ist nur mehr von ihren alten 10 Ducaten, nicht von der Aussteuer der 200 die Rede. Die Maler-Gilde verbleibt als Universalerbin des gesammten Restes mit der näheren Bestimmung, dass davon ein Gebäude gekauft werde, um darin eine Zufluchtstätte zu gründen: „uno stabele per far una schola da poter redurse i diti depentori,“ der Ueberschuss in Grundstücken anzulegen und das Geld von den Testamentsvollstreckern nicht eher auszuzahlen sei, bis die Anlage gesichert ist. Sein Begräbniss verfügt er in S. Giovanni e Paolo.

Zu Testamentsvollstreckern ernennt er wiederum den Antonio de Marsilio und Misier Maistro Zechin da Ravena statt des Lodovico Crus; dem Ersteren wird ein sehr anständiges Legat an Juwelen, nebst dem oben erwähnten, wie man jetzt ersieht mit Malereien von Giovanni Bellini verzierten Nussbaum-Geräth sowie von allen Terra-cotta Modellen (el mio resteleto de nogera chon certe fegurete dentro depinte di mano de misr Zuan belino, et anchora tuti i miei nudi di relievo fati di tera chota), dem Maistro 25 Ducaten, dem Garzone Inozente, Sohn des Ser Zorzi dei Puareri, deren zwanzig. Allein dem Marsilio wird unser Meister schwer gram. Er durchstreicht die Stelle über die Vollmacht, wie über das Legat und setzt hinzu:

„Item, ich Vizenzo, bestimme und vernichte und entlasse und entsetze Antonio de marsilio meiner Vollmacht und so auch entziehe und nehme ihm Alles, was ich ihm vermacht hatte, wie es in der ihn betreffenden Stelle von meiner eignen Hand ausgetilgt ist, und dieses, weil ich ihn als einen grossen Schurken und boshaften Menschen erkannt habe. (Item io Vizenzo ordeno et anulo et privo, et chaso antonio de marsilio di la mia chomesaria

et chusi anchora et privo e chaso de tuto quelo che io ge aveva lasato chome apar in la sua partida deperada de mia mano propria, et questo perche io lo chognosudo. un gran. gioton (für ghiottone) et. ungran. tristo".)

Catena hat diesen Erguss seiner übeln Laune dann wieder durchgestrichen aber bei der Entziehung des Vermächtnisses scheint es denn doch geblieben zu sein. Vom 30. Januar 1530 *) datirt der letzte Zusatz des um seine Verlassenschaft so besorgten Mannes, worin er einen Advokaten Agustin Ortiga an Marsilio's Stelle zum Testamentsvollstrecker ernennt, und den inzwischen in seiner Gunst gestiegenen Inozente auf fünfzig Ducaten erhöht. Am 10. September 1531 wird denn dies italienische Testament von dem Notar Zacharias de Friolis auf Ersuchen des kranken und bettlägerigen, des Schreibens unvermögenden Catena mit den nöthigen lateinischen Eingangs- und Schlussformeln versehen, wiederum mit einigen Abänderungen, die diesmal den Testamentsvollstrecker Agustino Ortiga auf achtzig, den Schüler Inozente ebenfalls auf achtzig Ducaten erhöhen.

Das Testament befindet sich gleich dem Vorigen im Archivio notarile provinciale di Venezia, Acten des Notars Zaccaria de Friolis.

Es ist interessant zu sehen, wie freigebig Catena sich gegen die Maler-Gilde zu Venedig benahm. Diese kaufte verschiedene Baulichkeiten mit dem Gelde, das Catena zu ihrer Verfügung gestellt hatte und beurkundete diese That durch eine Inschrift, deren Wortlaut in Ridolfi's „Maraviglie dell' arte" erhalten ist. Auch für seine Freunde und Verwandten hatte er offene Hand. Das Bild „Adam und Eva", welches er dem Prior des Hospitals von S. Marco vermachte, ist verschollen; — der „Hieronymus im Studirzimmer" ist wahrscheinlich das oben erwähnte Bild der Londoner National-Gallerie. Von dem Stück Möbel mit Malereien von Giovanni Bellini, das dem Antonio Marsilio vermacht ward, ist Nichts bekannt. Catena's Schüler oder Garzoni, die Legate erhalten, hatten keinen Namen in Venedig und weder Bilder noch Nachrichten über sie sind erhalten.

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Catena kurz nach der Unterzeichnung seines Testamentes gestorben, denn wir haben keine spätere Kunde von ihm.

---

*) Das Jahr scheint dieser Datirung nach in Venedig noch 1530 von Ostern zu Ostern gezählt worden zu sein.

Leipzig.

J. A. Crowe & G. B. Cavalcaselle.

Ein Oelgemälde Michelangelo's.

Ich hatte im vergangenen Jahre Gelegenheit, (Über Künstler u. Kunstwerke. II, 77) über ein Gemälde zu berichten, welches von Ragusa zum Verkauf nach Berlin geschickt worden war und das ich für eine Arbeit des Marcello Venusti, ausgeführt nach einem für Vittoria Colonna gezeichneten Blatte Michelangelo's, erklärte.

Diese Tafel für ein Werk des grossen Meisters selbst zu nehmen, war nicht möglich, da Vasari die Composition als solche erwähnt, ohne zu sagen, dass Michelangelo sie in Farben ausgeführt. Zudem sind von ihm nur zwei Staffeleigemälde, aus den allerersten Zeiten, bekannt. Das eine, die Versuchung des heiligen Antonius, (in Paris oder Bologna?) das andere, die heilige Familie der Tribuna zu Florenz, ein Temperabild. Die drei Parzen im Palaste Pitti werden Michelangelo nicht mehr zugeschrieben und mit Recht, obgleich die Bezeichnung „Rosso" eine willkührliche ist.

Nun kommt auf unerwartete Weise ein Document zu Tage, aus dem hervorgeht, dass jene Ragusaner Tafel ein eigenhändiges Werk Michelangelo's sei, und dass der, der sie in Berlin (auch als Werk Marcello Venusti's schon ein guter Erwerb) gekauft hätte, die Freude erlebt haben würde, das einzige nachweisbare Oelgemälde Michelangelo's zu besitzen. Einstweilen darf die Stadt Ragusa, wohin es zurückgegangen ist, diesen Stolz hegen.

Der Beweis aber ist folgender:

Graf Campori, dessen unermüdliche Thätigkeit für die Kunstgeschichte Ferrara's bekannt ist, hat im vorvergangenen Jahre einen Band „Lettere artistiche inedite", herausgegeben (Modena, Tipographia Soliani, 1866), welcher, pag. 13 seqq., fünf Briefe der hohen Frau an Michelangelo enthält, von denen ich den einen (Nr. XV) früher bereits veröffentlicht hatte, die vier andern noch niemals gedruckt worden sind. Von diesen lautet der letzte (Nr. XVI) folgendermassen:

Li effetti vostri eccitano a forza il giudizio di chi li guarda e per vederne più esperienza parlai di accrescer bontà alle cose perfette; ed ho visto che *omnia possibilia sunt credenti.* Jo ebbi grandissima fede in Dio che vi dessi una grazia sopranaturale a far questo Cristo. Poi il viddi sì mirabile che

superò in tutti i modi ogni mia espetazione: poi fatta animosa dalli miracoli veduti, desiderai quello che ora maravigliosamente vedo adempito cioè che sta da ogni parte in somma perfezione e non si potria desiderar più nè giunger a desiderar tanto.

E vi dico che mi rallegro molto che l'Angelo da man destra sia assai più bello perchè il Michel ponerà voi Michelagniolo alla destra del Padre nel dì novissimo, e in questo mezzo io non sò come servirvi in altro che in pregarne questo dolce Cristo che sì bene e perfettamente avete dipinto, e pregar voi mi comandiate come cosa vostra in tutto e per tutto.

Al Vostro Comando

La Marchesa di Pescara.

Zu deutsch, dem Sinne nach:

Was Ihr zu leisten im Stande seid, ist so gross, dass Ihr Eure Bewunderer dahin bringt das Unmögliche Euch zuzutrauen. Um auf's Neue einen Beweis hierfür zu haben, forderte ich Euch auf, das was schon vollendet und ganz vollkommen war, dennoch auf eine höhere Stufe der Vollendung noch zu heben, und nun muss ich gewahren, dass in der That derjenige Alles erreicht der den rechten Glauben hegt. Mein Glaube stand fest: Gott werde Euch übernatürliche Gnade verleihen, um einen solchen Christus zu arbeiten. Und darauf sah ich ihn und zwar so bewundrungswürdig, dass er in jeder Weise meine Erwartung übertraf; und darauf, höheren Muth schöpfend aus dem Wunder das mir vor Augen stand, wagte ich das zu verlangen was ich jetzt endlich nun in so staunenswürdiger Weise vollbracht sehe, dass es nach jeder Seite hin in höchster Vollendung dasteht, und nicht möglich wäre, mehr zu verlangen oder nur dasselbe zum zweitenmale zu begehren.

Und was mich besonders erfreut: der Engel zur rechten Hand ist bei weitem der schönste. Deshalb wird Michael einst Euch Michelangelo zur Rechten des Vaters setzen am jüngsten Tage, ich selbst aber, was soll ich anders thun, als diesen unseren gütigen Herrn Christus, den Ihr so in vollendeter Art gemalt habt, darum anflehen? Euch aber bitte ich in aller und jeder Hinsicht über mich zu verfügen.

Ganz die Eurige

Die Marchesa von Pescara.

Hätte man den Brief wörtlich übersetzen wollen, so würde er unklar gewesen sein. Es handelt sich, sehen wir, um eine Zeichnung welche die Marchesa noch in Farben ausgeführt zu besitzen wünschte. Michelangelo ergreift nun selbst den Pinsel.

Was uns erlaubt aber, den vorliegenden Brief auf das Ragusaner Werk zu beziehen, ist einmal der Umstand, dass Vasari ausdrücklich mittheilt,

Michelangelo habe diese Composition für Vittoria Colonna gezeichnet, zweitens aber die bewunderungswürdige Schönheit des Engels zur rechten Hand Christi. Die Schönheit dieser Figur war es gewesen, die den Gedanken, Michelangelo müsse selbst hier Hand angelegt haben und es könne die Behauptung der Ragusaner Besitzer: Michelangelo sei der Urheber des Gemäldes, wahr sein, unwillkührlich immer wieder hatte aufsteigen lassen. Und so bestätigt sich nun diese Ahnung.

Herman Grimm.



Raphaels Galatea.

Ich habe (L. Michelangelo's, II. Aufl., Anm. 87, sowie Ü. K. u. K. II, 26 u. 58) nachgewiesen, dass die in der Farnesina befindliche Freske Raphaels, welche unter dem Namen Galatea bekannt ist und von Vasari bereits so genannt wird, eine Darstellung des Triumphes der Venus, componirt nach dem Eingange des Psychemärchens von Apulejus sei, und habe versucht, Erklärungen dafür zu gewinnen, wie aus dieser Venus eine Galatea werden konnte.

Endlich scheint sich hier eine Lösung zu finden.

Dass Raphaels Freske, obgleich Vasari, nachdem er zuerst in der Benennung schwankt, sie Galatea nennt, dennoch bei den Römischen Künstlern als Venus galt, beweist ein Gemälde des Caracci im Palaste Farnese, welches den Triumph der Venus darstellend *) sich ziemlich genau an Raphaels sogenannte Galateacomposition anschliesst. Noch deutlicher zeigt es Albani, welcher in einem, Felsina pittr. II, 158 abgedruckten Briefe vom Jahre 1635 einen von ihm vollendeten Gemäldecyclus beschreibt, darunter (Nr. 3. S. 160) einen Triumph der Venus, den er Figur auf Figur in einer Weise darstellt, dass man Raphaels Galatea bis in die Einzelheiten vor sich zu sehen glaubt.

Jene Composition Caracci's nun hat mich auf eine Vermuthung gebracht, welche, wie mir scheint, Vieles für sich hat.

Neben Caracci's Triumph der Venus sehen wir auf einem andern, bei weitem kleineren Gemälde einen gewaltigen Polyphem dargestellt, gross und breit ganz im Vordergrunde auf der Linken die Hälfte allen Raumes einnehmend, während wir rechts, tief im Mittelgrunde eine auf dem Meere einherfahrende Galatea erblicken, genau der von Philostratus beschriebenen complicirten Stellung entsprechend, nur dass sie sitzt, während Philostratus eine stehende Figur beschreibt, doch kommt es hier auf den Oberkörper zumeist an. Uebrigens eine in ihren wohlbenutzten engen Raum meisterhaft hineingebrachte Gruppe.

*) Heute allerdings fälschlich für eine Galatea ausgegeben (Beschr. d. St. Rom, Murray etc.) bestätigt jedoch als Venus durch die erklärenden Unterschriften der Stiche des 17. Jahrh.

Nun befindet sich an derselben Wand der Farnesina, auf die Raphael die sogenannte Galatea gemalt hat, in einem kleineren, seinem Formate nach dem des Palastes Farnese entsprechenden Nebengemälde, ein die linke Hälfte des Vierecks einnehmender einzelner Polyphem, ein Werk das, überschmiert und hässlich, von Niemanden für eine Arbeit Raphaels gehalten worden ist, bis ein Brief Giovio's, auf den Herr Major Kuehlen in Rom zuerst aufmerksam gemacht hat (Ü. K. u. K. II, 28) den Beweis dafür lieferte. Dass dieser Polyphem nicht so ohne alles Beiwerk jedoch, und an der einen Seite des Raumes den er einnimmt, allein dargestellt gewesen sein konnte, versteht sich von selbst. Nichts natürlicher als die Annahme, zu seiner Rechten habe sich eine Galatea befunden, deren Elemente sogar in der Galatea Caracci's auf uns gekommen sein dürften, da Caracci nicht fähig war, eine Composition dieser Art zu schaffen ohne sich an vorhandene Muster anzulehnen. Jeder weiss dies der seine übrigen Werke kennt.

Dass Raphaels Galatea übrigens sehr früh zu Grunde gegangen sein muss, zeigt der Umstand, dass Vasari schon jenen Polyphem in der Farnesina dem Sebastian del Piombo zuschreibt, nichts aber von der Nymphe neben ihm sagt, die wahrscheinlich zu Vasari's Zeiten bereits ruinirt war. *) Sehr natürlich nun aber der Hergang. Raphael hatte auf dieselbe Wand einen Triumph der Venus und eine Galatea gemalt. Die letztere, noch reizender vielleicht als die Venus, war das Werk das an jener Wand in jenem Zimmer vorzüglicheren Ruhm davontrug. Nun geht es zu Grunde, aber der Name bleibt bestehn. Die Rede war nach wie vor von Raphaels schöner Galatea in der Farnesina, und so ward der Name auf die Venus übertragen, welche, dicht daneben, als einzige mögliche Trägerin des Ruhmes zurückblieb.

Höchst wichtig wäre es nun, die, heute, so viel ich mich erinnere, mit glattem schmutzigen Blau überstrichene rechte Seite des Raumes neben dem Polyphem an der Wand der Farnesina zu untersuchen, ob nicht Spuren einer Galatea darunter stecken. Man brauchte nur eine Hand gross etwa den ja so leicht wiederherzustellenden uud werthlosen blauen Grund abzukratzen.

---

*) Vas. X, 122. Dopo quest' opera avendo Raffaello fatto in quel medesimo luogo una storia di Galatea, vi fece Bastiano, come volle Agostino, un Polifemo in fresco allato a quella; nel quale, comunche gli riuscisse, cercò d'avanzarsi più che poteva, spronato dalla concorrenza di Baldassare Sanese, e poi di Raffaello.

H. G.

Holbeins erste Reise nach England 1524.

Die Lösung der Frage, ob Holbein 1524 oder 1526 zuerst nach England gegangen sei, hängt ab von der Behandlung einer Anzahl Schriftstücke, die ich hier abdrucken lasse, begleitet von den Gründen, welche sich mir als ausreichend erwiesen, um ein bestimmtes Resultat zu ziehen:

D. Erasmi Opera Omnia. Tomus III. Lugduni MDCCIII.

EPISTOLA DCXCVII.

Erasmus Roterodamus Guilhelmo Archiepiscopo Cantuariensi S. D.

Amplissime Praesul, arbitror tibi redditam imaginem pictam, quam misi ut aliquid haberes Erasmi, si me Deus hinc evocarit. Mense Aprili graviter periclitatus sum pituita, vix convalueram, successit calculus, tam atrociter, ut omnino sperarem malorum finem. Nunc aliquanto commodius habeo. Haec scribo, quo magis mihi gratuleris, cui scio meam incolumitatem anxie cordi esse. Siquidem, ut scribis, me periclitante concuteris, et rursus, me victore, recipis animum. Quod me jubes esse forti animo, si mihi cum una acie dimicandum foret, utcunque sustinerem belli molem, nunc cum triplici exercitu res est. Romae quidem, qui literas Ethnicas adamant, misere mihi invident, quemadmodum literis suis significant amici. Theologi quidam ac Monachi nihil non moliuntur quo me perdant. Sed nulli fremunt insanius, quam isti qui se Lutheranos appellant, quum horum intemperias detestetur etiam ipse Lutherus. Clemens Septimus misit honorificum Breve cum centum angelatis, majora pollicens: Stunicae, qui nullum insaniendi finem videbatur facturus, silentium imposuit. Regum amicitiam hactenus alui. Rex Galliarum Franciscus incredibili est in me affectu. Rursus vocor in Galliam. Parata est jampridem Thesauraria Turonensis, ampli proventus; sed tales sarcinas nihil moror, et libertatis avidus et brevi moriturus. Amat ac favet Ferdinandus, qui jam saepe scripsit, ac nuper misit centum aureos. Polonia mea est, et apud Hispanos fato quodam incipio esse gratiosus. A Lutheranorum arena lubens abstinuissem, idque hactenus totis viribus sum conatus, sed jam pridem ab amicis spes erat injecta Pontifici ac Regibus, fore ut aliquid ederem, eamque spem et ipse utcunque pollicitis alueram. Si nihil prodisset, habuissem illos infensos, quibus visus fuissem obtrudere palpum. Simulque, quoniam rumor libelli prodituri jam apud omnes sparsus erat, Lutheranos habuissem iniquiores, qui vel metu me premere libellum praedicassent, vel atrocius aliquid quam res habet exspectassent. Certe sic obturavero os istis, qui Principibus omnibus hoc persuadere conantur, mihi per omnia convenire cum Luthero. Hoc quidam conantur odio mei, quo me Principibus reddant invisum; quidam ut meo periculo causam Lutheri reddant vincibiliorem. Hieronymum ad te mitto, nondum poterat compingi ob recens atramentum. Sacerdotium nihil moror, modo Deus velit te mihi superstitem esse. Accepi bis decem libras, alteras quas ex Potkino reddidit

Hispanus Dassa, ni fallor: alteras attulit huc Franciscus Bercmannus, nactus isthic ex bibliopola quodam, quum nihil rerum mearum illi velim committi. Pro aucta pensione habeo gratiam. Male sit istis bellis, quae nos toties decimant. Atqui arbitrabar pensiones esse liberas ab exactionibus. Equum accepi non admodum pulchrum, sed bonum, caret enim omnibus peccatis mortalibus, excepta gula et acedia: et ornatus est omnibus virtutibus boni Confessoris, pius, prudens, humilis, pudicus, sobrius, castus, et quietus, neminem mordet, nulli occalcitrat. Suspicor ministrorum vel dolo, vel errore factum, ut alius equus veniret pro eo, quem tu mitti jusseras. Nihil mandaram famulo de equo, nisi si quis daret forte ultro bellum et commodum. Et tamen pro animo tuo summam habeo gratiam. Ego de vendendis equis cogitabam, quando jam eques esse desii. Famulo meo succenseo, qui injussu meo hoc ausus est, cujus incuria pervenit huc equus longe deterior. Quod aliquid boni promittis extra conspectum malorum, quid sit non intelligo. Si Deus dederit vitam, fortasse proximo vere fruar alloquio celsitudinis tuae. Vehementer gaudeo, Epistolas Hieronymi feliciter absolutas; nam in his plurima restitui. Caetera quoque volumina sequentur, si convenerit inter typographos: nam res est immensi sumptus, nec unius hominis. Dominus Jesus te servet incolumem, optime Mecoenas. Basileae 4. Septembris, Anno 1524.

Dieses Schreiben an den Erzbischof von Canterbury ist richtig datirt. Wir ersehen daraus, dass Erasmus sein Portrait an den Erzbischof bereits abgesandt hat*) und dass er den eingebundenen Hieronymus zu senden im Begriffe stand, der wegen der zu frischen Druckerschwärze nicht früher hatte eingebunden werden können. Ausser diesem Briefe finden wir unter den Briefen des Erasmus noch einen vom 30. und einen vom 31. August, einen vom 2. September und vier andere vom 4. September und sämmtlich an englische Gelehrte oder hohe Geistliche gerichtet, einen vom 5ten desgl., und einen vom 6ten an den König von England. Da wir nun wissen, dass Erasmus seine Briefe durch eigene reisende Diener, denen zugleich oblag Pensionen und Geschenke einzukassiren, besorgen liess, so liegt die Vermuthung nahe, er habe die letzten Tage des August und ersten des September 1524 dazu verwandt eine solche Sendung nach England vorzubereiten, von der die hier aufgezählten Briefe den vorhandenen bekannt gewordenen Rest bilden.

Im August 1524 war der dritte Theil der Epistolae, oder Libri epistolares**) des Hieronymus bei Froben in Basel erschienen, ein Werk, das dem Erzbischof von Canterbury zugeeignet ist und das hier allein gemeint gewesen sein kann. Wie aus dem Briefe hervorgeht, war das Erscheinen der folgenden Bände der Werke des Hieronymus damals noch

---

*) Et rursus nuper misi in Angliam Erasmum bis pictum ab artifice satis eleganti. Die bekannte Stelle aus Epist. App. CCCXXVII, vom 3. Juni 1524, an Pirckheimer.

**) Man kann also von diesem Buche sprechend „die Briefe“ oder „die Bücher“ sagen.

ungewiss, sie erschienen indessen im Jahre 1525 weiter, bis auf den Schlussband, welcher im Februar 1526 herauskam.

In Folge dieser Umstände wird es nöthig sein, das Datum des folgenden Briefes für falsch zu halten.

EPISTOLA DCCCXXXII.

Erasmus Rot. Petro Aegidio S. D.

Juvenis ille, qui petiit abs te tuas ad me literas, ut rem certam nunciavit Corneliam tuam in fata concessisse. Non libuit illi credere, quantumlibet affirmanti rem tam tristem. Si verum est, non dubito quin repetiturus sis matrimonium, nec dissuadeo, illud tamen te rogo, si modo tantum permittis Erasmo, ut in hoc intervallo te serves alienum ab omnibus ineptiis adolescentiae. Novi tuum ingenium, juvenis es, fateor. Nondum ista magnopere dedecent aetatem istam, tametsi non ita multum abes ab anno quadragesimo, sed cogita, quam multorum liberorum sis pater, et quos mores postulet ista muneris publici dignitas, praesertim, cum, ni fallor, Deus te majoribus negotiis destinarit. Hic ego, ne quid dissimulem, meam quoque rem ago. Malim mihi dimidium mearum rerum perire quam talem amicum. Et video quid acciderit. N. posteaquam ex marito procus esse coepit, sic immutatus est, ut non credas eundem esse, nec amicitiae veteris, nec studiorum meminit. De Hieronymi libris concinnandis et Archiepiscopo Cantuariensi transmittendis, opinor tibi fuisse curae. Neque de linteis, quae mittit Dilfus, quaeque tu mercatus es, quicquam huc allatum est, exspectamus nunc per fratrem et haec, et Prudentium, et Senecam, et quod supererat ratiunculae. Qui has reddit, est is, qui me pinxit, ejus commendatione te non gravabo, quanquam est insignis artifex. Si cupiet visere Quintinum, nec tibi vacabit hominem adducere, poteris per famulum commonstrare domum. Hic frigent artes, petit Angliam ut corrodat aliquot Angelatos, per eum poteris quae voles scribere. Bene vale. Basilea 29. Augusti, Anno 1526. Saluta D. Cantorem.

Dieser Brief, wenn wir ihn 1526 geschrieben annehmen, redete von den Büchern des Hieronymus zu einer Zeit, wo nach Erscheinen des letzten Bandes der grossen Hieronymusausgabe ein halbes Jahr verflossen war. Es könnten die in den Jahren 1525 und 1526 erschienenen Bände darunter verstanden werden, welche der Erzbischof nachträglich empfing. Diese jedoch sandte demselben Erasmus so viel später, dass sein darauf bezüglicher Brief vom 29. Mai 1527, welcher die Sendung anmeldet, gerade neun Monate nach dem vom September 1526 an Aegidius geschrieben worden wäre, wenn wir diesen letzteren in das Jahr 1526 setzen wollten. Erasmus schreibt den 29. Mai 1527 an den Erzbischof: „Scripsi nuper misique Hieronymum inauratum, quae volumina si perlata sunt, vehementer gaudeo". Dass dies **nuper** nicht sehr weit zurückliege, zeigt der Anfang des Briefes, welcher lautet: „Vereor ne tuam reverendam amplitudinem literis ac nuntiis meis obruam: sed praeter expectationem incidit quiddam etc." Die Sendung der Bücher mochte also in der That vor kurzer Zeit erst erfolgt sein und es wäre schwerlich anzunehmen, dass dieser eingebundene Hieronymus derselbe gewesen sei, welcher neun Monate früher bereits als abgegangen ange-

nommen wurde. Ausserdem aber: jenen Hieronymus hätte P. Aegidius von Antwerpen aus besorgen sollen, diesen dagegen hat Erasmus selbst durch einen seiner Diener gesandt, was ich nicht etwa aus dem misi folgere, sondern daraus, dass er nach „vehementer gaudeo“ folgendermaassen fortfährt: „Toties enim experior summam in hujusmodi rebus hominum perfidiam“. Dieser Stossseufzer kann nur auf einen Diener, dessen Untreue er, wie er öfter thut, voraussetzt, nicht aber auf einen vornehmen Mann, wie Aegidius, bezogen werden, der in Antwerpen und in England im höchsten Ansehn stand. Unter keinen Umständen also könnten die beiden Briefe zueinander in ein Verhältniss gesetzt werden.

Es ist Schade, dass wir keine Familiennachrichten haben, um den Tod der Cornelia als Datum zu gewinnen. Allein es bedarf dessen nicht, da in der That die Verwechslung der Daten bei Erasmus eine so grosse ist, dass nichts uns hindert das Erscheinen der Libri epistolares des Hieronymus im August 1524, die Annoncirung derselben beim Erzbischof ebenfalls durch jenes Schreiben vom September 1524, und den Brief an Aegidius vom 29. August 1526/1524, worin vom Einbinden dieser Bücher oder Briefe die Rede ist, in unmittelbare Verbindung zu bringen. Um denen, welche sich nicht speciell mit Erasmus beschäftigt haben, eine Idee zu geben, wie gross dessen Sorglosigkeit in Betreff der Daten seiner, von ihm selbst 1529 zum Druck zusammengestellten Correspondenz war, noch ein recht praegnantes Beispiel, das mir eben unter die Augen kommt.

In seinem Briefe an Virgilius Polydorus, datirt Basileae, Anno MDXXIII ohne Monat und Tag, (Ed. Froben. MDXL, [wo die Briefe Vol. III einnehmen] p. 730) findet sich die Stelle: „Immo Clemens septimus ultro misit ad me diploma honorificentissimum cum florenis aureis ducentis. Et ego eodem tempore aedidi libellum De libero arbitrio contra Lutheranos“. In dem (p. 731) gleich darauf abgedruckten Briefe an Barbirius, datirt: Anno MDXXV, wiederum ohne Monat und Tag, steht: Cogor aedere libellum de libero arbitrio, quando jam rumor sparsus est, ne putent esse aliquid atrocius.

Hier also will er, 1525, ein Buch erst herausgeben, welches er dort, 1523, bereits herausgegeben hatte. Erschienen ist es im September 1524 (Panzer VI, 243), der erste Brief mithin nach dem Sept. 1524, der andere vor den Sept. 1524 zu verlegen. Uebrigens geht dieses Datum beider aus ihrem sonstigen Inhalte mit Sicherheit hervor. Und nun bedenken wir, wenn Erasmus, der unbarmherzige Kritiker und Fehleraufspürer, der Mann der Schärfe und der Correcturen, wenn der unter zwei Schriftstücken beidemale Daten stehen lässt, deren Unrichtigkeit ihm, wenn er irgend ein Auge darauf gehabt hätte, gar nicht entgehen konnte, so ist es in der That erlaubt

bei jenem Briefe an Aegidius gleiche Sorglosigkeit anzunehmen. Dazu kommt, dass in der oben angeführten, von Erasmus selbst besorgten Ausgabe der Briefe alle Jahreszahlen in römischen Zeichen oder ausgeschrieben zu finden sind, so dass bei dem an P. Aegidius gerichteten Briefe nur die Verwechslung von MDXXVI und MDXXIV vorläge. Der an Barbirius übrigens, geschrieben um die Zeit*) etwa, zu der Erasmus Holbein, wie ich annehme, mit Briefen nach England schickte, enthält eine hübsche Stelle über des Erasmus Reisende. „Alo familiam, schreibt er, famulos treis et equos. Semper aliquis est in legatione". Erasmus, wie andere Stellen zeigen, hatte immer einen Stall voll Pferde für seinen gelehrten Verkehr. Holbein mag diesmal vielleicht von ihm beritten gemacht worden sein. Uebrigens lässt sich auch das hier erwähnen, dass Erasmus um die gleiche Zeit 1526 Niemanden nach den Niederlanden und England geschickt hat, und nur, soviel sich ersehen lässt, einen Reisenden nach Sachsen, Polen und Ungarn depeschirte. Doch lege ich kein Gewicht hierauf.

Welche Aussichten sich Holbein in England eröffneten, darüber hören wir nun Thomas Morus selber, dessen wiederum falsch datirten Brief ich abermals in extenso abdrucke, damit man sich ein Urtheil über die Schreibweise des Mannes bilden könne.

EPISTOLA APP. CCCXXXIV.

Viro optimo atque eruditissimo D. Erasmo Roterodamo Thomas Morus S. P.

Accepi abs te, Erasme charissime, unas atque alteras litteras, et eas legi, quas ad Reverend. Patrem, Episcopum Londinensem, dedisti. Quod calculi morbo, qui te tam diu torsit, successit is, qui Linacro fatalis fuit, quanquam divina bonitas et virtus tua ejusmodi mala tibi vertunt in bonum, nos tamen amiculi tui, qui nonnunquam animae tuae bonis tam valde gratulari possumus, ut non interim simus pro humana infirmitate de corpore tuo solliciti, perquam moleste ferimus, idque non tua tantum causa, cui tam prospera cupimus et precamur omnia, quam nobis: sed vel praecipue totius orbis Christiani studio, ne morbus iste Opera tua clarissima, quibus Christianam pietatem promoves, interturbet, quae Deum precor, ut propere tibi et feliciter contingat absolvere. Sed ante omnia quod adhuc deest Hyperaspisti, quo Opere nec ceteris omnibus fructuosius, nec amicis tuis jucundius, nec tibi vel speciosius vel magis necessarium potes excogitare. Vix credas profecto, Opus illud quam avide omnes exspectent boni: contra improbi quidam, qui aut Luthero student, aut tibi invident, ex ista rescribendi mora gestire videntur et crescere. Quod si intermisisti, dum alia quaedam interim perficeres, veluti Institutionem christiani matrimonii, quod Regina Serenissima merito facit maximi, id quod ipsa re brevi, ut spero, senties, aequo animo dilationem fero. Si ut rem tractes per otium accuratius, etiam valde gaudeo, cupio enim eam partem tractari diligentissime; sin id est in causa, quod quidam ferunt, periculi metum ejus Operis meditationem excussisse tibi, ne audeas ulterius progredi, nec satis mirari possum, nec dolori meo moderari. Prohibeat

*) Im Juli oder August 1524.

Deus, Erasme dulcissime, qui tot labores, tot pericula, tot Herculeas aerumnas exantlasti, qui sudoribus et vigiliis, ut prodesses Orbi, dulces omnes aetatis annos impendisti, ne nunc tam misere incipias deamare morbidos, ut potius, quam perdas calculum, Dei causam velis deserere. Non vereor, ne nunc objicias mihi comicum illud: *Omnes cum valemus* etc. etc. *Tu, si hic esses, aliter sentias.* Equidem de me neque polliceri possum, nec sperare quicquam, qualia de te propter egregia pectoris in Deo fortis fidentisque specimina mortales omnes exspectant. Quod animi robur quia ad extremum vitae tuae actum pulcherrime praestiturus sis, nunquam dubitare possum, etiamsi catastrophe foret turbulentissima. Nunquam enim posses non confidere, qui tragoediam explicaret, propitium e machina adfuturum Deum. Tantum abest, ut nunc te timor obruat, ubi, quantum ego video, non multum subest causae. Nam si quid in hoc negotio fuerant intentaturi Lutherani, hoc, vel priusquam responderas quicquam, videntur fuisse facturi: sic enim fecissent, ne rescriberes, aut si scripta volebant ulcisci, furias suas effudissent edito libello primo, quo sic depinxisti belluam, sic ejus incessorem spiritum demonstrasti digito, ut fumidum illum ac tartareum Daemonem velut Cerberum extractum ex inferis mortalibus visibilem spectandumque exhibueris. Nunc profecto quid supersit periculi, non video, quod non immineret ex aequo, etiamsi nihil addideris amplius: nam quum ad calumnias ejus in te responderis, cum eum calami tui stylo perfoderis, quum supersit tantum tractatio Scripturarum, cum eam partem te diligenter exsecuturum prioris partis mille exemplaribus, velut totidem syngraphis, toti Orbi fidem tuam obstrinxeris, ne nunc Dei causam prosequaris, qui tuam peregisti, et quae publice promisisti persolvas, praesertim cum possis tam facile, nec Lutherus ipse tam excors est, ut velit sperare, nec tam improbus, ut audeat postulare. Quanquam cum optet te tacere, non dubito, quantumvis fingat magnificum tui contemtum in epistola illa ad te, dici non potest, gloriosa-ne magis, an stulta. Sed tamen satis tibi conscius est, quam mera glacies reddantur, expendente te, quae nunc satis per se frigent, misera illa glossemata, quibus clarissimas Scripturas laborat obscurare. Ceterum quoniam ipse istic in re praesenti ades, nos longe absumus, si quid in respondendo periculi vides, quod nec ipse declarare, nec nos divinare possumus, istud saltem, quaeso, te exoremus, ut secreto responsum scribas, et per fidum aliquem ministrum huc transmittas ad nos, bona fide curabitur et ab Episcopo Londinensi, omnium, ut scis, integerrimo et tui amantissimo, et a nobis, ne in publicum unquam prodeat, nisi in tuto. Pictor tuus, Erasme charissime, mirus est artifex, sed vereor ne non sensurus sit Angliam tam foecundam ac fertilem, quam sperarat. Quanquam ne reperiat omnino sterilem, quoad per me fieri potest, efficiam. Optime factum, quod edito libello opinionem, quam de te sparserant impii, quasi Carolstadii favisses haeresi, pulcherrime confutasti, et illius nebulonis technas, qui libro Germanice scripto eam famam seminaverat, elusisti. Qua de re quanquam aliquando, si tibi Deus concedat otium, cuperem in fidei nostrae comprobationem tractatum aliquem abs tuo pectore tuendae veritatis organo commodissimo proficisci, tamen ita sum de Hyperaspiste sollicitus, ut nihil tibi tam cordi esse cupiam, ut quo minus id Operis quamprimum perficias, alio tuas curas et cogitationes avocet. Vale, Erasme, mortalium omnium charissime. Ex Aula Grenvici 18. Decembris, Anno 1525.

Toto pectore plusquam totus tuus Thomas Morus.

Dass dieser Brief in den December 1524 gehöre, ergiebt der Inhalt auf den ersten Blick. Holbein ist ihm zufolge angelangt und hat seine Erwar-

tungen herabgestimmt. Hätte Morus nicht von dem bereits anwesenden, sondern von dem (in einem etwa zu supponirenden Briefe des Erasmus) nur angemeldeten Holbein sprechen wollen, dem er zu kommen abräth, während er zugleich sein Möglichstes zu thun verspricht, so hätte die Holbein betreffende Stelle lauten müssen: Pictor tuus, Erasme, mirus est artifex, sed vereor ne non sentiat Angliam tam foecundam ac fertilem, quam sperat (oder: quam tu sperare eum scribis oder scripsisti oder scripseras). Quanquam ne reperturus sit omnino sterilem, quoad per me fieri poterit, efficiam.

Ich schliesse an diese literarischen Ausführungen, warum Holbein nicht erst im Herbste 1526 zum erstenmale nach den Niederlanden und England gegangen sein könne, einen kunsthistorischen Grund.

Auf dem Baseler Museum befindet sich das von Friedrich Weber kürzlich so vortrefflich gestochene Portrait, welches Lais Corinthiaca genannt, eine Baslerin aus bekanntem Geschlechte darstellt. Dieses Werk trägt die Jahreszahl 1526. Es ist jedoch in einer Manier gemalt, dass man es Holbein hat absprechen und für die Arbeit eines Niederländers hat erklären wollen.

Geht Holbein im Herbst 1526 aber zum erstenmale in die Niederlande und reist er rasch durch nach England, wo und wie soll diese Lais Corinthiaca entstanden sein? Bekanntlich ist diese Frage schon oft aufgeworfen und mit verschiedenen Conjecturen stets ungenügend beantwortet worden. Geht Holbein dagegen 1524 nach England, so erklärt sich Alles auf das genügendste.

Der Beweis, dass Holbein bereits 1524 nach England gegangen sei, war von mir schon früher (Ü. K. u. K. II, 130 ff.) geführt worden, und hätte es der jetzt gegebenen ausführlichen Darstellung vielleicht gar nicht bedurft. Herr Dr. A. Woltmann glaubte jedoch im zweiten Theile seines Buches „Holbein und seine Zeit“ meine Ausführungen nicht anerkennen zu dürfen und macht mir, indem er am Jahre 1526 festhält, sogar etwas, das er eine „kühne Wendung“ nennt, zum Vorwurf (S. 149). Wer sich die betreffende Stelle ansieht, wird sogleich erkennen, auf welcher Seite die Kühnheit zu suchen ist. Herr Dr. Woltmann glaubt nämlich andeuten zu dürfen, weil ich mich bei Feststellung des richtigen Datums für den Brief an P. Aegidius vom 29. August 1526/1524 in Betreff der „Briefe des Hieronymus“ des Ausdruckes „Bücher“ und „Briefe“ prosmiscue bedient hatte, was mir (s. oben) frei stand, es sei diese Verwechslung von mir mit der Absicht zu täuschen vorgenommen worden. Er selbst vertheidigt die Jahreszahl 1526 für den Brief einmal dadurch, dass er ihn mit der im Februar 1526 beendigten Hieronymusausgabe in Verbindung bringt (was, wie oben gezeigt worden, nicht gut möglich ist), sodann aber indem er ihn zu einem anderen, in's Jahr 1526 gehörigen Briefe in Beziehung setzt, mit dem er so wenig zu thun hat, dass ich darüber hinweggehen darf.

Was dagegen den Brief des Th. Morus vom 18. December 1525/1524 anbetrifft, so giebt Dr. Woltmann zu, dass derselbe in's Jahr 1524 gehöre, erklärt die Worte: Pictor tuus etc. jedoch so, dass er dieselben die Antwort auf eine (zu supponirende) vorläufige Anfrage des Erasmus sein lässt, ob Morus die Reise Holbeins nach England für räthlich erachte, worauf dieser nun antworte, er fürchte, Holbein werde sich in seinen Hoffnungen getäuscht sehen, doch wolle er das Seinige für ihn thun. In Folge dessen sei Holbein dann erst zwei Jahre später nach England gegangen.

Die für eine solche Auffassung des Briefes des Th. Morus auffallende Form „sperarat" erklärt Dr. Woltmann (II, 147) aus den „bekannten Regeln des lateinischen Briefstyles".

Die vorhergehenden, in ihrem vollen Umfange abgedruckten Briefe des Erasmus sowohl als des Thomas Morus werden ohne weiteres ein Urtheil darüber gewinnen lassen, ob die von Herrn Dr. Woltmann aufgestellte Theorie dieses „lateinischen Briefstyles", dessen sich Morus und Erasmus bedient hätten, und durch den sie zu einem eigenthümlichen Gebrauche des Plusquamperfectum sich genöthigt sahen, von ihren Briefen selbst unterstützt werde. Das von Dr. Woltmann zu Gunsten dieser Theorie als einziger Beweis angeführte Bruchstück eines Briefes des Thomas Morus, welches wir von Dr. Woltmann als Unterschrift einiger Verse charakterisirt finden, macht den Abdruck auch dieses Briefes noch nothwendig.

EPISTOLA APP. CXCII.

Thomas Morus Petro Aegidio suo.

Mi charissime Petre, salve: misere cupio ecquid tu convalescas intelligere, quae res non minori mihi curae est, quam quidvis mei: itaque et inquiro diligenter, et omnes omnium voces excipio sollicitus. Aliquot mihi meliores de te spes renunciarunt, seu (quod opto) compertas, sive ut desideriis meis inserviant. Scripsi litteras Erasmo nostro, eas tibi apertas mitto, signabis ipse. Nihil opus est quod illi scribitur, clausum ad te venire. Versiculos quos in tabellam tam inscite feci, quam illa scite depicta est, ad te perscripsi. Tu si digna videbuntur Erasmo imperti, alioqui Vulcano dedas. Vale. Caleto 6. Octobris, Anno 1517.

Versus in tabulam duplicem, in qua Erasmus ac Petrus Aegidius simul erant expressi per egregium artificem Quintinum, sic ut apud Erasmum exordientem Paraphrasin in Epistolam ad Romanos, picti libri titulos praeferrent suos, et Petrus epistolam teneret, Mori manu inscriptam ipsi, quam et ipsam pictor effinxerat.

Tabella loquitur:

Quanti olim fuerant Pollux et Castor amici,
  Erasmum tantos Aegidiumque fero.
Morus ab his dolet esse loco, conjunctus amore,
  Tam prope quam quisquam vix queat esse sibi.
Sic desiderio est consultum absentis, ut horum
  Reddat amans animum littera, corpus ego.

Ipse loquor Morus:

Tu quoque adspicis, agnitos opinor
Ex vultu tibi, si prius vel unquam
Visos, sin minus indicabit altrum
Ipsi littera scripta, nomen alter,
Ne sis nescius ecce scribit ipse,
Quanquam is qui siet, ut taceret ipse,
Inscripti poterant docere libri,
Toto qui celebres leguntur orbe.
Quintine, o veteris novator artis,
Magno non minor artifex Apelle,
Mire composito potens colore
Vitam adfingere mortuis figuris;
Hei cur effigies labore tanto,
Factas tam bene, talium virorum,
Quales prisca tulere secla raros,
Quales tempora nostra rariores,
Quales haud scio post futura an ullos,
Te juvit fragili indidisse ligno,
Dandas materiae fideliori,
Quae servare datas queat perennes?
O si sic, poteras tuaeque famae et
Votis consuluisse posterorum.
Nam si secula, quae sequentur, ullum
Servabunt studium artium bonarum,
Nec Mars horridus obteret (nicht: obterret) Minervam,
Quanti hanc posteritas emat tabellam?

Mi Petre, cum omnia mirifice Quintinus noster expressit, tum mirificum imprimis falsarium videtur praestare posse: nam ita inscriptionem litterarum ad te mearum imitatus est, ut ne ipse quidem idem iterum possem itidem. Quare nisi aut ille in suum aliquem usum, aut tu in tuam eam servas epistolam, remitte rogo ad me, duplicabit miraculum apposita cum tabella: sin aut periit, aut vobis usui erit, ego experiar meae manus imitatorem ipse rursus imitari. Vale cum lepidissima conjuge.

Die von Dr. Woltmann angeführte Stelle: Versus in tabulam etc. ist, wie wir sehen, nicht die Unterschrift der Verse, sondern deren Ueberschrift, und als solche um so weniger zu dem Briefe des Th. Morus zu rechnen, als sie, gleich anderen ähnlichen, ein erklärender Zusatz des Erasmus zu sein scheint, welcher diesen Brief selbst (1521 zum erstenmale) für den Druck zurechtmachte.

Der zweite Theil des Buches des Herrn Dr. Woltmann enthält noch andere, zum Theil ziemlich lebhaft gegen mich gerichtete Polemik. Ich halte mich nicht für verpflichtet, darauf einzugehn.

H. G.



Ein Autograph Albrecht Dürers.

In der interessanten Mittheilung des um die Kunst, wie besonders um die Kunstsammlungen seiner Vaterstadt hochverdienten Herrn His-Heusler in Basel, im ersten diesjährigen Hefte der Zeitschrift für bildende Kunst, mit welcher derselbe zwei bis dahin unbekannte Briefe Albrecht Dürers veröffentlicht hat, von denen der eine von ganz besonderem Interesse ist, wird auch der grossen Mühe und Arbeit gedacht, welche Dürer hatte, bis er in Cöln von dem Kaiser Carl V. die Bestätigung der ihm vom Kaiser Maximilian ertheilten Anweisung auf die Stadtsteuer von Nürnberg von jährlich 100 und einmal 200 Fl., deren Auszahlung ihm nach dem Tode dieses Kaisers verweigert wurde, erhalten konnte.

Es ist zugleich erwähnt worden, dass von der am 6. November 1520 ausgefertigten, im Nürnberger Raths-Archiv aufbewahrten Urkunde zwei Abschriften von Dürers Hand in den Sammlungen des Herrn Posonyi in Wien, wie in der meinigen vorhanden wären.

Die Abschrift der Posonyischen Dürer-Sammlung ist durch den Abdruck in dem Versteigerungs-Cataloge derselben bekannt geworden, mein Autograph weicht aber wesentlich von diesem ab, und ist keine Abschrift der von dem Kaiser wirklich ausgestellten Urkunde, sondern der Entwurf zu einer solchen, welcher entweder von Dürer selbst, oder von einem seiner Gönner aus der Umgebung des Kaisers verfasst sein wird.

Da dieser Entwurf beweist: welche Noth Dürer gehabt haben mag, ehe er seinen Zweck endlich erreichte, so möchte es manchem der zahlreichen Verehrer unsres Meisters einiges Interesse gewähren, den Inhalt desselben kennen zu lernen, und glaube ich daher, diese Handschrift Dürers, nach einer sorgfältig davon genommenen Abschrift, nachfolgend mittheilen zu dürfen.

Das ist ein Copey . wy dy Confirmacion . dy Künig Karll . albrechenn Dürer gibt . gestelt soll werdenn von wegen der hundert guldenn dy Im HKeiser Maximilian awff Nörnberg sein leben lang ferschriben hat vnd noch von zwey hundert gulden ein mall ein zwnemen.

Wir Karll fon gottes gnaden erwelter Römischer Künig vnd Künftiger Keiser etc. bekennen öfflich mit diesem priff . vur vns vnd vnser NachKommen am reich . als weilant Der aller durchlewchtigyst Fürstht vnser libr her vnd anher . her Maximilian Römischer Keiser löblicher gedechtnz. Vnsern Maler vnd des reichs liben getrewen Albrecht Dürer vm seiner Kunst=schicklikeit vnd fernunft willenn . awch von wegen der annemen getrewen vnd nüzlichen Dienst . so derselb Dürer . gedachten vnseren libn hern vnd anhern lange Jar erzeigt vnd geleistett . von vns ab der gewenlichen statstewer dy vns vnd einem jedem römischen Keiser oder Künig dy ersamen Vnser Vnd des . reichs liben getrewen Bürger Meister vnd rat zw Nörnberg . In Vnser Küniglich Camer . Jerlich vnd eines Jeden Jars zw sant Mertens Dag zw reichen vnd zw bezalen schuldig sein hundert guldenn reinsch sein leben lang vnd nit lenger Jarlich zw entpfahen . Verordnett zwgestelt vnd ferschriben . auch deshalb befelch briffe an dy gedachten Burger Meister vnd rat zw Nörnberg. Jme dy Jedes Jars zw überreichen awsgen lassen hat . wy dan sölchs bemeltz vnsers liben hern vnd anhern löblicher gedechtnz deshalben fersigelte awsgangen Verschreibung dy vns darum fürpracht ist . der tatum stett zw Insprug am sexten Dag des monatz Septembris des negst=ferschinen Fünffzehn hundersten vnd funfzehetten Jars zw lenger meinvng zw erkennen gibt. Das wir demnach vnd In betrachtung obgemelter Vrsachen awch der geflissen trewen Dienst. So vns derselb Albrecht Dürer biher gleicher weis ertzeigt hat. Vnd sich hinfüro gehorsamlich erpewt. Im Demselben Dürer solche Vnsers libn hern vnd anhern gegebne Verschreibungen In allen Iren puncten Clawseln vnd meinvngen gnediglich Vernewett Confirmirt vnd bestettigt haben . ernewen Confirmiren vnd bestetigen Jme awch dy von römischer Kuniglicher Macht Volkommenheit . für Vns Vnd Vnser nachkommen am reich wissentlich In Kraft diez priffs also das gedachter albrecht Dürer dy selben hundert gulden awff berürter statstewer zw Nörnberg von Burgemeistern vnd rat Dasselbst zw einem Jeden kommetten sant Mardens Dag, awff sein quitung Jerlich entpfahen soll vnd mag Dy selbig suma soll awch mergedachten Burgemeistern vnd Rad zw Nornberg an der selben gewonlichen statstewer zu geleicher Weise als hetten sy dy zw Vnser selbs Handen bezalet vnd darum Vnser quitung entpfangen. Für bezalt vnd entricht awff gehebt vnd gerechnet vnd Jnen vnd Iren Nachkomen darinnen weder von Vns oder Vnseren Nachkummen am reich. Kein Irrung noch eintrag gethan werden keines wegs. Vnd ob In solcher Vnsers libn hern vnd anhern gegebener Zwstellung vnd Ferschreibung einicher Mangell odr geprechen were oder hinfüro erfunden wurd Den allen vnd Itlichen wöllen wir himitt vol=komenlich gar vnd gentzlich erfült vnd ernewert haben aller gestalt als ob solche mangell vnd geprechlikeiten. Darinnen allenthalben für kemen vnd awff gehebt weren Vnd ob wir hinfüro übr kurz odr lang auff fergessenheiten vngestümen anhalten odr anderen sachen wurd dy vorgemelten Zwstellung vnd Ferschreibung

vnd dyse vnsre Künigliche Confirmacion vnd bekreftigung annoch andr gepot mandat befelch oder Jehzit anders. Das dem zw wider reichen möcht awsgen lassen. In was schein odr grundes das besthech: Das doch nit sein sollen doch das alles bemelten Albrecht Dürer nit pinden. Sonder er bey diser zwstellung begnadung vnd Confirmacion in albeg beleiben dan wir dyselbs Itzo alsdan vnd dan als Itz aws egemelter Vnser Küniglichen macht Follkummenheit . rechter wissen vnd eygener Bewegung ansthehlen derogiren vnd vernichten . wir sollen awch dy gemelten vnsers Forfaren durch vns confirmirte Verschreibung nit wider ruffen noch abstellen Sondr In seinen wirden vnd kreften bleiben lassen.

Myt Vrkund diecz priffs etc.

Der geben ist.

In Beziehung auf das Autograph bemerke ich noch, dass der verdienstvolle Königliche Archivs-Conservator, Herr J. Baader in Nürnberg, im Jahre 1862 die grosse Gefälligkeit gehabt hat, mir solches zu verschaffen und zwar von demselben jetzt verstorbenen Antiquar Schreiber daselbst, welcher späterhin die andere Handschrift Herrn Posonyi überliess. Beide Autographe stammen aus der alten Campe'schen Kunstsammlung in Nürnberg.

Das meinige ist auf die zwei Seiten eines Folioblattes von demselben festen Papier geschrieben, welches Dürer gewöhnlich zu seinen Handschriften benutzte. Das vortrefflich erhaltene unbeschnittene Blatt hat eine Höhe von 10 Zoll 6 Linien und eine Breite von 7 Zoll 11 Linien Pariser Maasse, und enthält auf der ersten Seite 34, auf der zweiten 24 Zeilen.

Hannover, im März 1868.

Oberbaurath Hausmann.

Der Kartenmaler Michel Winterperg zu Nürnberg.

Die Kunst des Kartenmalens wurde zu Nürnberg schon in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts lebhaft betrieben. Als vielbeschäftigte Kartenmaler werden uns neben andern besonders Michel Winterperg (1441) und Hanns Pauer (1445) genannt. Ihre Kunst jedoch fand einen sehr gefährlichen Feind an Johannes Capistranus, der damals das Kreuz gegen die Türken predigte und zu demselben Zwecke am Montag nach St. Margrethen Tag 1452 auch nach Nürnberg gekommen war. Täglich las er allda unter freiem Himmel Messe, täglich predigte er. Unter ungeheurem Zudrang des Volkes eiferte er gegen die Sinnlichkeit der Menschen, gegen die übermässige Kleiderpracht, gegen Luxus, Hoffart und insbesondere gegen das Spielen. Die Kraft seiner Rede erschütterte das Gemüth der Zuhörer und war so hinreissend und eindringlich, dass die Bürger Nürnbergs an St. Laurenzer Tag 1452 gegen 76 Schlitten, 2640 Brettspiele, 40000 Würfel, einen grossen Haufen Kartenspiele, Wulsthauben und spitzige Schuhe u. s. w. auf den Marktplatz brachten und allda verbrannten. Die Bussfertigkeit war allgemein, und so kam es, dass auch der Kartenmaler Michel Winterperg, geängstigt durch die Predigten des h. Johannes Capistranus und der andern Prediger, dem allgemeinen Zuge der Bekehrung sich hingab und von der Ausübung seiner Kunst abzustehen versprach. Er richtete deshalb nachstehenden, eigenhändig und sehr hübsch geschriebenen Brief an den Rath der Stadt Nürnberg (K. Archiv Nürnberg, S. I. L. 249 Nr. 552):

„Gnedigen erbern vnd weisen lieben Herren;

Als dann der andechtig vater vnd ander prediger hie in der stat gepredigt haben, wie ich mit meinem hantwergk kartenmaln mein sele gegen gott nicht bewarn müg, also hab ich gantz dauon gelassen, vnd ich kan kein ander hantwergk, domit ich mich mit meinen kinden hie ernern mag, vnd ich pit ewr genade gar demütiglichen, ir wöllt mir ein gnedigs vrlaub geben, gen Fewcht *) zuziehen vnd doselbst zusiczen, vnd mir dannoch mein burgerrecht hie laßen wolt; so wolt ich

*) Markt, drei Stunden von Nürnberg.

mein losung*) dannoch gerne geben als ob ich hie in der stat seße; vnd ich getraw ewrn gnaden wol, ir versagt mir diser pette nicht; daz wil ich mit meinem weybe vnd kinden gen got vmb ewr aller gnade gerne verdinen; vnd begern ein gnedige antwurt, wann ich doch an (ohne) ewrs weisen rats wissen nit hinaußziehen wolt."

Michel Winterpergk
kartenmaler.

Die guten Vorsätze der Nürnberger hielten aber, wie es scheint, nicht lange Stand; das Spiel kam wieder in Schwung, und mit ihm die Kunst des Kartenmalens, das wenige Jahre später wieder mehrere Meister aufzuweisen hat.

*) Bürgersteuer.

Nürnberg.

Jos. Baader.

BIBLIOGRAPHIE UND AUSZÜGE.

Geymüller, Heinrich von, Notizen über die Entwürfe zu St. Peter in Rom. Aus bis jetzt unbekannten Quellen. Carlsruhe, Chr. Fr. Müller, 1868. gr. 8. 34 S.

Der Verfasser hat im Frühjahr 1866 in der Sammlung architektonischer Handzeichnungen in den Ufficien zu Florenz diejenigen älteren Zeichnungen studirt und beziehentlich geordnet, welche sich auf den Bau von St. Peter beziehen. Er beschreibt 53 Blatt, welche in 4 Perioden gesondert sind: I. Bramante, 1505 ca. —1515; II. vom Tode Bramante's bis zum Tode Rafael's, 1514—1520; III. Baldassar Peruzzi; IV. Antonio da Sangallo d. J. 1537—46. — Besonderes Interesse erregt Bl. 1: Grosser Entwurf mit 3 in rother Kreide übereinander gezeichneten Grundrissen, welchen der Verfasser für Bramant's, einen Reichthum verschiedener Ideen und Varianten enthaltenden, Entwurf zum Neubau erklärt, worin ihm die Herren Oberhofbaurath Strack, Isabelle in Paris, Prof. Jac. Burckhardt und Prof. Adler zugestimmt haben; aus diesem und den weiteren Zeichnungen zieht der Verfasser den Schluss: dass bis in die Bauthätigkeit des jüngeren San Gallo hinein alle Architekten zeitweise bedacht waren, den angefangenen Chor des Bernardo Rossellino zu benutzen, dessen Aufnahme sich auf dem dritten Grundriss des Bl. 1 mit befindet, ferner, dass in der jetzigen Kirche von Bramante das Verhältniss der Arcaden unter der Kuppel und das System der ihre Pfeiler bekleidenden Pilaster, die Länge der drei Kreuzarme und die Cassettirung der Tonnengewölbe, schliesslich die Arcadenbreite erhalten sind. Lebhaft bedauert der Verfasser, dass nicht der aus Bl. 1 zu restaurirende Entwurf, mit der hochthronenden Flachkuppel auf Stufen- und Säulenkranz, von den zwei Thüren begleitet, zur Ausführung gekommen ist, und giebt einen Hinweis auf die indische Entwickelung des Centralbaus während der Herrschaft der Grossmogule, nach 1326, an deren Bauwerken ein theilweise „Bramantischer Geist" gefunden wird. — Der Verfasser hofft bald ein ausgedehnteres Werk über die von ihm untersuchten

Entwürfe herausgeben zu können, welches die wichtigsten Grundrisse in gleichem Maassstab, einige der Stellen und der Skizzen im Facsimile und schliesslich Restaurationen enthalten wird.

Paolo Veronese vor dem Tribunal des Sant' Ufficio zu Venedig.

Bei seinen Nachforschungen in den Archiven Venedigs hat Armand Baschet in den Processakten des heil. Officiums zu Venedig (Processi del Sant'-Ufficio, Convolut d. Jahres 1573) ein merkwürdiges Protokoll gefunden, welches sich auf einen Streit zwischen Paolo Veronese und den Dominikanern von S. Giovanni e Paolo bezieht, in deren Auftrage der Künstler bekanntlich das gegenwärtig in der Akademie zu Venedig (Sala nuova II) bewahrte „Gastmahl bei Simon dem Pharisäer" *) angefertigt. Wir theilen nachstehend dies Aktenstück nach der in der *Gazette des Beaux-Arts* (October 1867) enthaltenen Uebersetzung mit.

Heute Samstag den 18. Juli 1573.

Von dem heil. Officium vor das Inquisitions-Tribunal gefordert und um seinen Vor- und Zunamen befragt, antwortete Paul Caliari Veronese, wohnhaft im Kirchspiel San Samuele, wie vorstehend. Er wurde gefragt, was seine Profession sei?

Ant. Ich male und mache Figuren.

Fr. Wisst Ihr, weshalb Ihr vorgeladen seid?

Ant. Nein.

Fr. Habt Ihr keinerlei Vermuthungen darüber?

Ant. Ich kann es mir schon denken.

Fr. Sagt, was Ihr darüber denkt.

Ant. Ich denke, dass es wegen des Gegenstandes ist, von dem die ehrwürdigen Väter oder vielmehr der Prior des Klosters von S. Giovanni e Paolo, dessen Namen ich jedoch nicht kannte, mit mir gesprochen hat; derselbe hat mir erklärt, dass er hier erschienen sei und dass Ihre hochzuverehrenden Herrlichkeiten ihm befohlen hätten, in dem Gemälde eine Magdalena anstatt eines Hundes ausführen zu lassen; ich erwiderte ihm, dass ich sehr gern Alles zu meiner Ehre und der Ehre des Bildes thun würde, dass ich jedoch nicht verstehen könne, was die Figur der Magdalena hier solle, und zwar aus vielen Gründen, die ich angeben werde, sobald man mir dazu Gelegenheit geben wird.

---

*) Das Bild heisst im Catalog und überall wo es citirt wird: „Il convito del Signore in casa di Levi" und auf die Schilderung dieses Gastmahls (Matth. 9. 10; Marc. 2. 15; Luc. 5. 29) passt eigentlich besser sowohl die Darstellung selbst, als die Weigerung des Meisters, die Magdalena anzubringen, mit welcher die „Sünderin" im Gastmahl bei Simon dem Pharisäer oder dem Aussätzigen (Matth. 26. 6, Luc. 7. 36) identificirt worden ist. Von dem „Abendmahl" selbst kann nicht die Rede sein.

Anm. d. Her.

Fr. Welches Gemälde meint Ihr?

Ant. Das Gemälde, welches das letzte Abendmahl darstellt, das Jesus mit seinen Aposteln im Hause Simons hielt.

Fr. Wo befindet sich das Gemälde?

Ant. Im Refectorium der Brüder von S. Giovanni e Paolo.

Fr. Ist es in Fresko, auf Holz oder Leinewand?

Ant. Es ist auf Leinewand.

Fr. Wie viel Fuss ist es hoch?

Ant. Es kann 17 Fuss hoch sein.

Fr. Und wie breit?

Ant. Ungefähr 39.

Fr. Habt Ihr in diesem Abendmahl auch Leute gemalt?

Ant. Ja.

Fr. Wie viele habt Ihr dargestellt und was thun sie?

Ant. Zuerst ist da der Herr des Hauses, Simon, dann unter ihm ein Vorschneider, von dem ich mir gedacht habe, dass er zu seinem Vergnügen dahin gekommen sei, und um zu sehen, wie es bei Tische zugeht. Es sind noch viele andere Figuren da, deren ich mich übrigens nicht erinnere, weil es lange Zeit schon her ist, dass ich das Bild machte. *)

Fr. Habt Ihr noch andere Abendmahle gemalt?

Ant. Ja.

Fr. Wie viele und wo sind sie?

Ant. Eins habe ich in Verona gemacht für die ehrwürdigen Mönche von S. Lazaro, es ist in ihrem Refectorium. Ein anderes befindet sich im Refectorium der ehrwürdigen Väter von San Giorgio hier in Venedig. **)

Fr. Aber das ist doch kein Abendmahl und heisst auch nicht das Abendmahl des Herrn?

Ant. Ich hatte auch eins für das Refectorium von S. Sebastian in Venedig, ein anderes in Padua für die Väter von der Magdalena gemacht. Ich entsinne mich keines anderen mehr.

Fr. Was bedeutet in dem Abendmahle, das Ihr für San Giovanni e Paolo gemacht habt, die Person, die aus der Nase blutet.

Ant. Das ist ein Diener, dem irgend ein Unfall Nasenbluten verursacht.

Fr. Was bedeuten diese bewaffneten und nach deutscher Mode gekleideten Leute mit der Hellebarde in der Hand?

Ant. Hier ist es nöthig, mich etwas umständlich auszudrücken.

Fr. Sprecht Euch aus.

Ant. Wir Maler nehmen uns Freiheiten, wie sie Poeten und Narren ***) zu nehmen pflegen, und ich habe diese Hellebardiere dargestellt, den einen trinkend, den andern essend am Fusse der Treppe, übrigens ganz bereit ihren Dienst zu leisten; denn es schien mir schicklich und möglich, dass der Herr des Hauses, reich und vornehm, wie man mir gesagt hat, solche Diener haben musste.

---

*) Das Bild ist bezeichnet A. D. MDLXXII. DIE XX. APR.

**) Soll heissen S. Nazaro, jetzt in der K. Gallerie zu Turin. (Vas. XI., 135); das zweite ist die Hochzeit zu Cana, im Louvre.

***) „Nui pittori si pigliamo licentia che si pigliano i poetti et i matti“.

Fr. Und der im Narrenkleide mit dem Papagei auf der Faust, was sollte er in diesem Bilde?

Ant. Er steht da nur als Zierde, wie das der Brauch so mit sich bringt.

Fr. Wer sind die, welche an dem Tische des Herrn sitzen.

Ant. Die zwölf Apostel.

Fr. Was thut St. Petrus, der erste derselben?

Ant. Er zerschneidet das Lamm, um es dem andern Theile der Tafel zugehen zu lassen.

Fr. Was thut der, der nach ihm kommt?

Ant. Er hält eine Schüssel, um in Empfang zu nehmen, was St. Peter ihm giebt.

Fr. Sagt was der Dritte thut.

Ant. Er reinigt sich die Zähne mit einer kleinen Gabel.

Fr. Welches sind die Personen, von denen Ihr in Wahrheit annehmt, dass sie dem Abendmahle beigewohnt haben?

Ant. Ich glaube, dass es nur Christus mit seinen Aposteln gewesen ist; wenn mir jedoch in einem Gemälde noch etwas Raum übrig bleibt, so schmücke ich diesen mit Personen meiner Erfindung.

Fr. Ist Euch von Jemandem anbefohlen worden, Deutsche, Schalksnarren und Figuren ähnlichen Gelichters in Euren Gemälden aufzuführen?

Ant. Nein. Aber mir wurde der Auftrag, es zu zieren, wie ich es für schicklich erachtete. Nun ist es gross und vermag viele Figuren zu fassen.

Fr. Müssen denn nicht die Zierrathe, welche ihr Maler in euren Gemälden anzubringen pflegt, in Einklang und direkter Beziehung zu dem Gegenstande stehen, oder sind sie eurer Phantasie allein überlassen, ohne Sinn und Verstand?

Ant. Ich mache die Bilder mit der Ueberlegung, die sich geziemt, und wie mein Geist sie fassen kann. *)

Fr. Scheint es Euch geziemend, in dem letzten Abendmahle des Herrn Narren, betrunkene Deutsche, Zwerge und andere Albernheiten darzustellen?

Ant. Nein.

Fr. Warum habt Ihr es denn gethan?

Ant. Ich habe es in der Voraussetzung gethan, dass diese Leute sich ausserhalb des Ortes aufhielten, wo das Abendmahl stattfand.

Fr. Wisst Ihr nicht, dass in Deutschland und anderen von der Ketzerei angesteckten Ländern man es in der Gewohnheit hat, mit Bildern voller Possen die heilige katholische Kirche herabzusetzen und lächerlich zu machen, damit so die falsche Lehre den unwissenden und unverständigen Leuten zugänglich werde?

Ant. Ich gebe zu, dass das unrecht ist; aber ich muss wiederholen, was ich schon gesagt habe, dass es nämlich meine Pflicht ist, dem Beispiele meiner Meister zu folgen.

Fr. Was denn haben Eure Meister gemacht? Etwa dergleichen Sachen?

Ant. Michel Angelo hat in Rom in der päpstlichen Kapelle den Herrn, seine Mutter, den heil. Johannes, Petrus und den himmlischen Hofstaat dargestellt und zwar nackend, wie z. B. die Jungfrau Maria, und er hat diese Personen in verschie-

---

*) „Io fazzo le pitture con quella consideration che e conveniente, ch'el mio intelletto può capire“.

denen Stellungen dargestellt, welche eben nicht von der heiligen Religion eingegeben sind.

Fr. Wisst Ihr denn nicht, dass, wenn man das jüngste Gericht darstellt, für welches man keine Kleider annehmen darf, man auch keine zu malen braucht? Was ist denn in diesen Figuren, was nicht von dem heil. Geiste eingegeben wäre? Es sind dort keine Narren, keine Hunde und Waffen, noch andere Alfanzereien. Dünkt es Euch nach allen diesem, dass Ihr Recht gethan habt, dergleichen in Eurem Bilde anzubringen, und wollt Ihr uns beweisen, dass es gut und schicklich sei?

Ant. Nein, hochverehrte Herren, ich mache mich nicht anheischig, es zu beweisen; aber ich hatte nicht geglaubt, unrecht zu thun. So viele Dinge hatte ich nicht in Ueberlegung gezogen. Ich war weit entfernt, einen so grossen Frevel zu vermuthen; um so weniger, als ich diese Narren ausserhalb des Ortes angebracht habe, wo sich unser Heiland befindet.

Nachdem dies gesagt worden, haben die Richter ihr Urtheil dahin abgegeben, dass besagter Paolo gehalten wäre, sein Gemälde innerhalb dreier Monate nach der Entscheidung und dem Urtheilsspruch des heil. Tribunals zu verändern und zu verbessern, und das Alles auf Kosten besagten Paolo's. Et ita decreverunt omni melius modo.

Pordenone in Ferrara. Giuseppe Campori veröffentlichte in der *Gazette des Beaux-Arts* (November 1867) einige Auszüge aus den Ausgabebüchern und der Korrespondenz der bei der Republik Venedig beglaubigten Gesandten der Herzöge von Ferrara. Dieselben betreffen die Verhandlungen, welche mit Pordenone gepflogen wurden, um ihn in den Dienst des Herzogs, Herkules II., zu ziehen, sowie das schnelle Ende, welches der Künstler kurz nach seiner Ankunft in Ferrara fand.

Der erste Brief des Herzogs an seinen Geschäftsträger Jacopo Tebaldi, welcher sich auf Pordenone bezieht, ist vom 16. September 1538 datirt und lautet:

Messer Jacopo, wir haben den beigefügten Brief an S. Magnificenz Herrn Giovanni Cornaro schreiben lassen und wir haben diesen Kurrier desshalb ganz besonders abgehen lassen, damit besagter Herr Giovanni unverzüglich das Nöthige thue, damit der Maler Pordenone nach Ferrara komme und sich zu Herrn Alfonsino begebe; denn wir haben mit ihm über gewisse Pläne, die wir gefasst, zu verhandeln. Darum wollen wir, dass Ihr den beigefügten Brief an ihn abgebet und bei ihm anhaltet, dass Pordenone sich mit wünschenswerther Eile auf den Weg mache. Und Ihr werdet ihm das zu seiner Reise hierher nothwendige Geld geben, wenn er es verlangt. Und wenn Herr Giovanni von Venedig abwesend sein sollte, so öffnet den an ihn gerichteten Brief und entledigt Euch des Auftrags bei Pordenone, indem Ihr darauf dringt, dass er sich spätestens Freitags oder Samstags in Ferrara einfinde, denn am nächsten Montag reisen wir nach Modena. Thut, wie wir annehmen, dass Ihr thun werdet etc. Gehabt Euch wohl.

Ferrara, den 16. Sept. 1538.

Die Antwort auf den für Giovanni Cornaro beigefügten Brief schickte Tebaldi am 18. September mit einigen begleitenden Worten an den Herzog

ab. Pordenone hatte danach versprochen, noch in derselbigen Nacht die Reise anzutreten.

Möge es, heisst es in dieser Antwort, Ew. Excellenz gefallen, ihn rasch abzufertigen, weil er hier sehr viel zu thun hat, namentlich während dieses Monats. Späterhin wird er völlig im Stande sein, den Befehlen Ew. Excellenz nachzukommen. Er ist ein ehrenwerther Mann, der unablässig arbeitet und keine Minute verliert. Ich empfehle ihn Ew. Excellenz. Er hat mir keinen Groschen Reisegeld abverlangt.

Pordenone hielt indess sein Versprechen nicht. Zwei Tage später sieht sich Tebaldi genöthigt, seinem Gebieter mitzutheilen, dass der Maler erst in acht Tagen abzureisen im Stande sei, und bittet um Nachricht, falls Pordenone den Herzog nicht in Florenz treffen sollte, wohin er denselben zu adressiren habe, damit er ein Unterkommen finde und für ein Reitpferd und Bedienung gesorgt werde.

Indess liess der Maler auch den neuen Termin zur Abreise verstreichen. Ebenso blieb die abermalige Versicherung, welche Tebaldi seinem Fürsten unter dem 8. October giebt, dass Pordenone bereit sei, den Befehlen des Herzogs nachzukommen, ohne die erwünschten Folgen. Dies geht daraus hervor, dass der Herzog unter dem 12. December von Ferrara aus seine Einladung durch Tebaldi erneuert. Er schreibt;

Da ich in Erfahrung gebracht habe, dass der Maler Pordenone, um dessentwillen ich Euch in diesen Tagen schrieb, sich jetzt in Venedig befindet, so wollen wir, dass Ihr ihm zu verstehen gebt, dass wir ihn zu sprechen wünschen, und dass, wenn er kommt, er uns sehr angenehm sein werde.

Dies Mal endlich leistete Pordenone der Einladung des Herzogs Folge, um nach kurzem Aufenthalt in Ferrara, im Januar 1539 daselbst sein Ende zu finden.

Im Kassabuche der herzoglichen Kammer findet sich nur ein Posten verzeichnet, welcher auf Pordenone Bezug hat. Unter dem 29. Januar 1539 (etwa 14 Tage nach des Malers Tode), ist daselbst eine Zahlung an einen Tuchhändler für sieben Ellen Tuch gebucht, welche der Herzog dem Künstler geschenkt hatte, damit er sich einen Rock und einen Mantel daraus machen lasse.

Ein weiteres Zeugniss von der Freigebigkeit des Herzogs gegen den Künstler ist in einem Briefe Tebaldi's vom 24. Januar 1539 enthalten, einem Schriftstück, welches ausserdem die Richtigkeit des Datums der Beerdigung Pordenone's, wie es Baruffaldi in seinen Lebensbeschreibungen ferraresischer Künstler, abweichend von Vasari, angiebt (14. Januar 1539), bestätigt:

Nach Empfang der von Ew. Excellenz gesandten 50 Scudi habe ich solche augenblicklich an die Wittwe des sel. Malers Pordenone ausgezahlt, indem ich dabei den in Ew. Excellenz Briefe vom 18. d. M. enthaltenen Instructionen folgte. Bei der Auszahlung gegenwärtig waren der Priester, Bruder dieser Frau, und die Frau selbst, welche über den Tod des Gatten, der sie mit drei kleinen Töchtern, einem

männlichen und einem noch zu erwartenden Kinde zurücklässt, so sehr weinte und dermaassen untröstlich war, dass sie des schuldigen Dankes nicht Acht hatte. Der Priester entledigte sich dieser Pflicht an ihrer Statt, und ich versprach beiden, ihnen sobald ich könnte, zu Hülfe zu kommen. Der Kurrier Ew. Excellenz und mein Diener waren ebenfalls bei der Auszahlung gegenwärtig.

In seinem Ausgabebuch hat Tebaldi diese Zahlung von 50 Gold-Scudi mit folgender Bemerkung begleitet:

Dieser (Pordenone) ist in Ferrara gestorben, im Wirthshause zum Engel, wo S. Excellenz ihn untergebracht hatte, damit er an Werken der Perspective arbeite.

Documente über P. P. Rubens Aufenthalt in Italien. Als Fortsetzung einer früheren Publication theilt Armand Baschet in der *Gazette des Beaux-Arts* 1867 April, aus der Municipal-Bibliothek und dem Archiv in Mantua Documente über Rubens Rückkehr aus Spanien nach Mantua, dortigen Aufenthalt und Arbeiten am Hofe Vincenz I. bis zum Ende seines zweiten Aufenthaltes in Rom mit (1604—1606), darunter einen ausführlichen Brief des Meisters, d. d. Rom, 2. Dec. 1606, über die Bestellung der Altarbilder für S. Maria in Vallicella, um derentwillen er die Verlängerung seines Urlaubes aus dem herzoglichen Dienst erbittet.

Aus dem Archiv der P. P. Oratorier S. Maria in Vallicella zu Rom veröffentlicht Dr. A. v. Zahn in A. Siret's „Journal des Beaux-Arts" 1867, No. 12 einen Brief Rubens an den Cardinal Serra und die Quittung über obengenanntes Bild von S. Maria in Vallicella.

Das Testament und Codicill Jacopo Palma's des Jüngeren in Uebersetzung von René de Mas Latrie, ohne Angabe, wo das Original befindlich, publicirt in der *Gazette des Beaux-Arts* 1867. März.

Palma hinterlässt zwei Töchter, eine gut verheirathet, eine verwittwet und arm, deren neun- bis zehnjähriger Sohn Jacob den Kunstnachlass erben soll, wenn er sich dem Künstlerberufe widmet, und unter der Bedingung, zur Erinnerung an den berühmten Jacopo den älteren und den Erblasser den Namen Palma anzunehmen. — Sein Schüler Jacob Alborello erhält 100 Ducaten, zwei Bilder und 30 Zeichnungen — der Sohn des Jacopo Tintoretto, Domenico, erhält aus Dankbarkeit gegen den Vater vier Zeichnungen. Dem Testament vom 1. April 1627 folgt ein Codicill vom 1. August 1628, nach welchem der künstlerische Nachlass für den Fall, dass der kleine Jacob nicht Maler werden soll, zwischen den beiden Töchtern getheilt werden soll, damit wenn sie ein Kind bekommen, das sich

der Malerei widmen würde, diess des Besitzes dieser Dinge genösse unter der Bedingung, zur Fortsetzung der Familientradition den Namen Palma zu tragen.

Jehan Foucquet. Der Marquis León de Laborde hatte in seinen Publicationen über Foucquet auf die Archive von Tours aufmerksam gemacht. P. Viollet veröffentlicht in der *Gazette des Beaux-Arts* (1867. August) eine Reihe von dort aufgefundenen Documenten über seine Mitwirkung beim Einzug des König Ludwig XI. in Tours 1461, der sich übrigens die von Foucquet zu decorirenden Mysterienspiele verbittet; über seine Theilnahme an einer Bürgerversammlung, 4. October 1469; königliche Zahlungen von 1475—77 und mancherlei Notizen über künstlerische Zeitgenossen aus denselben Jahren.

In dem Artikel wird auf eine bevorstehende Publication des Archivars im Departement Indre-et-Loire, Grandmaison über die bildende Kunst des XV. und XVI. Jahrhunderts in der Touraine aufmerksam gemacht. Derselbe hat ein Document von 1481 entdeckt, in welchem von der „Wittwe und den Erben" Jehan Foucquet's die Rede ist.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Ueber in Spanien vorhandene Gemälde, Handzeichnungen und Miniaturen.

Von

G. F. Waagen.

(Fortsetzung.)

Bilder der späteren flamändischen Schule.

Ich komme zunächst zur Betrachtung der zahlreichen Bilder von Rubens, seiner Schüler und anderer Meister der flamändischen Schule des 17. Jahrhunderts, welche sich im Museum von Madrid befinden. Ein Haupterklärungsgrund der grossen Zahl derselben ist ohne Zweifel in dem Umstande zu suchen, dass alle die Bilder, welche der Erzherzog Albrecht und seine Gemahlin, die Infantin Isabella, eine Tochter des Königs Philipps II., in einer langen Reihe von Jahren von Rubens, van Dyck, Jan Breughel, Teniers u. a. m., hatten malen lassen, nach dem im Jahre 1633 erfolgten Tode der letzten als Erbschaft nach Madrid kamen.

Bei den Bildern von *Rubens*, womit ich den Anfang mache, spreche ich zuerst von denen aus dem christlichen Bilderkreise, und lasse sie ungefähr in der Reihe folgen, wie sie mir als bedeutend erschienen sind.*)

Die Anbetung der Könige. Von den elf Bildern, worin Rubens diesen, seinem Genius so ungemein zusagenden Gegenstand behandelt hat, und von denen ich die Mehrzahl aus eigener Anschauung, die übrigen, wenigstens ihrer Composition nach, aus Kupferstichen kenne, gebührt ohne Zweifel diesem der Preis. Die ganze Composition ist ebenso grossartig, als eigenthümlich. Die hier stehend genommene und sich etwas vorwärts neigende Maria ist in Kopf und Gestalt von seltener Schönheit. Letzteres gilt auch mehr oder minder von den übrigen Figuren. Dabei ist das Ganze, von sehr grossem Umfang, von wunderbarer Tiefe und Wärme des Helldunkels und einer seltnen Gluth der Farbe, welche ihre grösste Höhe in dem purpurnen Gewande des in der Mitte stehenden Königs, einer majestätischen Gestalt, erreicht, aber sich auch noch in dem Mantel von Goldbrokat des knieenden

---

*) Wenn es nicht anders angegeben ist, so sind die Figuren voraussetzlich lebensgross.

Königs in glänzender Weise geltend macht. Das Bild rührt aus der mittleren Zeit des Meisters, als er auf der vollen Höhe seiner Kunst stand, her.

Während seines Aufenthaltes in Madrid, vom Herbst 1628 bis zum Frühjahr 1629, erschien Rubens die dem Beschauer rechte Seite des Bildes etwas leer, so dass er ein grosses Stück in der Breite ansetzte und darauf eine Erweiterung des Gefolges der Könige, und darunter sein eigenes Bildniss zu Pferde anbrachte.

Die Errichtung der ehernen Schlange. Durch nichts erscheint die wunderbare Erfindungskraft des Rubens in einem glänzenderen Lichte, als durch die gänzliche Verschiedenheit in der Auffassung desselben Gegenstandes. Während er in dem berühmtem Bilde der Errichtung der ehernen Schlange in der Nationalgalerie in London, welches seiner früheren Zeit angehört, gleich Michelangelo und anderen Künstlern das Hauptgewicht darauf gelegt hat, die Qualen der von den Schlangen Gebissenen in den augenblicklichsten und gewaltsamsten Motiven darzustellen, waltet hier die Errettung durch das flehentliche und zuversichtliche Emporblicken zur Schlange vor.

Obwohl die schöne und reiche Composition gewiss dem Rubens angehört, und er dasselbe auch seltnerweise mit seinem Namen bezeichnet hat, bin ich doch nach der ganzen Farbenstimmung, dem zarteren Gefühl verschiedener Köpfe, namentlich des Profils einer knieenden Frau, überzeugt, dass Rubens den grössten Theil der Ausführung seinem besten Schüler, van Dyck, anvertraut hat.*) Dies hat auch durchaus nichts Befremdliches. Bekanntlich hatte sich van Dyck den Vortrag seines Meisters in einem Grade angeeignet, dass, als einst in der Abwesenheit des Rubens durch einen Unfall ein Theil des an demselben Tage von ihm Gemalten verwischt wurde, und van Dyck, nach der Aufforderung aller anderen Schüler, jenen Theil herstellte, der zurückgekehrte Meister dieses so wenig wahrnahm, dass er vielmehr die Bemerkung machte, wie jene Stelle nicht das Schlechteste seines Tagewerks sei. Mit jenen Auffassungen der beiden Bilder übereinstimmend ist die Färbung des ersten sehr kräftig und warm, des zweiten mehr gebrochen und sanft.

Obgleich von Rubens nicht weniger als zehn Bilder bekannt sind, worin er die Himmelfahrt Mariä behandelt hat, giebt es, meines Wissens, doch nur ein Bild, worin er Maria auf der von der Schlange umwundenen Erdkugel stehend und von Engeln umgeben, in der den Spaniern eigenthüm-

---

*) Ich hatte die Freude, dass der englische Gesandte am Hofe von Madrid, Sir John Crampton, ein feinsinniger und viel erfahrener Kunstfreund, welcher selbst mit vielem Erfolg verschiedene Bilder des Velazquez copirte, mir ganz dieselbe Ansicht äusserte und meine Meinung darüber verlangte.

lichen Weise, welche sie eine Conception nennen, dargestellt hat. In diesem, früher im Capitolo Prioral im Escurial befindlichen Werke (Nr. 422) hat der Meister in der schlanken Gestalt der Maria in den Zügen einen Adel, im Ausdruck eine Schönheit und Reinheit erreicht, wie es ihm nur in wenigen Fällen gelungen ist. Auch zwei Engel zu ihren Seiten, welche eine Palme und einen Lorbeerzweig halten, sind von grosser Schönheit.

Der h. Georg im Kampf mit dem Drachen (Nr. 1442) gehört zu den Werken von Rubens, worin er in seinem eigentlichsten Element, der Darstellung des leidenschaftlichst und augenscheinlichst Bewegten, auf seiner vollen Höhe erscheint. Auf einem feurigen Schimmel führt der Heilige einen Schwertstreich gegen den Kopf des ungeheuren Drachen, in dessen Rachen schon seine abgebrochene Lanze steckt; die Prinzessin Alexandra, von warmer und leuchtender Klarheit der Farbe, hält ein Lamm auf den Armen. Die bestimmteren Formen, die treffliche Modellirung, wonach der Arm mit dem Schwert aus dem Bilde hervorzuragen scheint, die gediegene Ausführung, weisen dieses Bild in die frühere Zeit des Meisters, etwa von 1610—1612.

Unter den heiligen Familien hebe ich hervor: Maria, welche das stehende Kind auf dem Schoosse hält, dabei die h. Joseph und Anna (Nr. 451). Die Züge der Maria sind hier von ungewöhnlicher Schönheit, der Ausdruck des Kindes höchst ansprechend, das Ganze in die nur diesem Meister eigenthümliche Gluth getaucht. — Im Vordergrunde einer herrlichen Landschaft sitzt Maria mit dem in nicht gerade anmuthiger Stellung auf ihrem Schoosse ausgestreckten Kinde. Rechts zwei weibliche Heilige und der h. Georg, links drei Kinder mit einem Lamm. In der Nähe von Blumen ein Engel (Nr. 1220); kleine Figuren. Nach der Formengebung, der ebenso fleissigen als geistreichen Ausführung, der leuchtenden Farbe aus der mittleren Zeit des Meisters und das Original des in der National-Galerie in London befindlichen Bildes, welches ich auch dem Rubens abgesprochen habe. Maria mit dem Kinde von Engeln gekrönt, von einem schönen Blumenkranze von Jan Breughel umgeben (Nr. 1324) ist ein kleineres Bild von jener Zartheit der Vollendung in dem leuchtenden Goldton dieser etwas früheren Bilder des Meisters, wie sich ein ähnliches im Louvre befindet. — Der Leichnam Christi von Maria Magdalena und Johannes beweint (Nr. 439). Maria ist höchst edel aufgefasst, der Körper Christi trefflich modellirt und der sehr gebrochene Gesammtton des Ganzen ungemein harmonisch. — Christus mit den Jüngern zu Emaus. Ausserdem nur noch der feiste Wirth (Nr. 407). Das Profil und der Ausdruck Christi, welcher das Brod bricht, ist schön und würdig, der Ausdruck des verehrenden Erkennens in dem einen Jünger sehr lebendig und ergreifend, die Wirkung, bei der einfallenden Abendsonne, von erstaunlicher Kraft, Wärme, und Klarheit. — Sehr merk-

würdig ist die Copie, welche Rubens in Madrid nach dem, ohne Zweifel damals noch in gutem Stande befindlichen Bilde von Adam und Eva am Baume der Erkenntniss gemacht hat. Die Farbe ist von erstaunlicher Kraft und Klarheit, die Formen indess weniger ausgebildet. — Eine Folge der zwölf Apostel, in halben etwas überlebensgrossen Figuren, ist von sehr ungleichem Werthe. Verschiedene sind sehr geistreich, bei allen fällt der sehr mässige und gebrochene Farbenton auf. — Schliesslich erwähne ich noch eine sehr geistreiche Skizze, welche die mit dem Kinde thronende Maria von einem Engel gekrönt und von Heiligen verehrt darstellt, so wie die Skizze von sechs der neun Bilder aus dem Gebiete der christlichen Allegorie, Triumphe der Kirche etc., welche der König Philipp IV. bei Rubens für seinen ersten Minister, den Grafen Olivarez bestellt hatte, und welche bis zur neueren Zeit in der von letzterem gestifteten Kirche des Karmeliter-Klosters zu Loeches, einem kleinen Ort in der Nähe von Madrid, befindlich waren, von denen aber jetzt zwei im Louvre, vier in der Sammlung des Marquis von Westminster in London vorhanden sind.

In der Zahl von Bildern des Rubens aus dem Kreise der Mythologie, zu welchem ich jetzt übergehe, kann sich keine andere Sammlung mit dem Museum von Madrid messen, die Ungunst des Locals verkümmert indess bei manchen den Genuss und macht eine genauere Würdigung unthunlich. Von der glänzendsten Seite erscheint auch hier der Meister in den mehr oder minder bewegten Vorgängen. Von dieser Art sind: Der Raub des Proserpina (Nr. 1239). Wenn schon dem wunderschönen Bilde in der Sammlung des Herzogs von Marlborough, welches, seit ich davon eine nähere Rechenschaft gegeben*), leider ein Raub der Flammen geworden ist, nicht gleich, so ist doch auch diese, ganz von jenem Bilde verschiedene Composition sehr geistreich und lebendig, die Farbe glühend, die Behandlung meisterlich. — Der Raub der Helena (Nr. 1216). Diese reiche Composition zeigt einen wüthenden Kampf, voll der geistreichsten Motive. Zu hoch und dunkel aufgestellt. — Achill bei den Töchtern des Lycomedes entdeckt (Nr. 1447). Mit ausserordentlicher Einsicht componirt, und in einem hellen und klaren Ton sehr geistreich ausgeführt. Die Deidamia, in weisser Kleidung, ist eine der reizendsten blonden Frauen von Rubens. Am wenigsten befriedigt der sehr lebhaft bewegte Achill. — Merkur, im Begriff, den Argos zu tödten (Nr. 326). Sowohl durch das Augenblickliche der Auffassung, als durch die seltene Kraft und Wärme der Farbe, den sehr schönen, landschaftlichen Hintergrund, die durchweg eben so gediegene, als geistreiche Ausführung, höchst ausgezeichnet. — Das Urtheil des Paris (Nr. 170). Eine ganz andere und ebenfalls schöne

---

*) S. Kunstwerke und Künstler in England. B. II. S. 37 f.

Composition, als das berühmte Bild in der National-Galerie in London, wenn ich schon diese vorziehe. Die Göttinnen sind in einem besonders lichten, Paris und Mercur in einem klaren, braunen Ton gehalten, der landschaftliche Hintergrund trefflich, die Ausführung leicht und spielend. — Die Entdeckung des Vergehens der Calisto (Nr. 1716). Eine reiche Composition, worin auch die schöne Landschaft eine Rolle spielt; doch deuten hier die schwereren Körperformen auf die spätere Zeit des Meisters, die mindere Klarheit des Fleisches auf eine starke Theilnahme der Schüler. — Orpheus ist im Begriff, mit der fast unbekleideten Euridice mit langem, herabfliessendem Haar den Orcus, in welchem Pluto und Proserpina thronen, zu verlassen (Nr. 1689). Stelle zu ungünstig. — Juno, auf ihrem von Pfauen gezogenen Wagen, giebt dadurch, dass sie den saugenden Hercules von ihrer Brust reisst, der Milchstrasse ihre Entstehung (Nr. 1696). Geistreich componirt, doch die Stelle zu ungünstig. Dasselbe gilt auch leider von dem von Frau von Humboldt so gerühmten Prometheus, welcher das vom Olymp entwendete Feuer zur Erde herabträgt. — Perseus und Andromeda (Nr. 1654). Unter den Bildern dieses Gegenstandes von Rubens, welche ich kenne, ist dieses das einzige mit lebensgrossen Figuren. Perseus im Harnisch von einem Liebesgott mit dem Siegeskranze überschwebt, lösst die Fesseln der im Motiv sehr schönen Andromeda, deren Ausdruck der Freude indess etwas Geringes hat. Im Hintergrunde der Pegasus und der Seedrache. Die Wirkung dieses durchaus, aber besonders im Körper der Andromeda, in einem lichten und harmonischen Ton gemalten Bildes, ist ausserordentlich.

Zwei hier befindliche Bilder zeigen indess, dass Rubens, wie in dem Kreise christlicher Darstellungen, so auch in dem der Mythologie auch vor der Darstellung des Grässlichsten nicht zurückschreckte, und liefern zugleich den Beweis, wie unendlich weit er, trotz seiner grossen Verehrung griechischer Kunst, wovon sein berühmter Brief an Franciscus Junius das schlagendste Zeugniss giebt, von derselben nicht allein in der Formengebung, sondern auch in der Auffassung entfernt war. Das Eine (Nr. 1380) stellt Prokne und ihre Schwester Philomele dar, wie sie dem Tereus, welcher so eben von dem Fleische seines Kindes ein Mahl gehalten, dessen Kopf hinhalten; das andere (Nr. 1216) Saturn, welcher eben in eins seiner Kinder hineinbeisst, um es zu fressen. Gerade das gewaltige Talent des Künstlers, vermöge dessen uns diese Gegenstände, das Entsetzen des Tereus, das wüthende Schreien des Kindes, entgegentrten, machen diese Bilder im höchsten Grade widerstrebend.

Zwei andere Bilder zeigen den Künstler von der Seite seiner derbsten und ausgelassensten Sinnlichkeit. Das eine, grössere stellt Satyre vor, welche in einem Walde Nymphen überfallen, das andere, kleinere, Satyre und

Nymphen in einem Gehölz (Nr. 1686), die Figuren etwa 1/4 lebensgross. In beiden werden in höchst energischer und geistreicher Weise die Worte Göthe's „Und in wüthendem Erglühen hält der Faun die Nymphe fest" als Thema einer Reihe von Motiven variirt; aber auch in der Wärme und Klarheit des Fleisches, dem Landschaftlichen, der trefflichen Behandlung gehören diese zu den sehr vorzüglichen Werken des Rubens.

Unter den Bildern des mythologischen Kreises, welche ruhige Zustände darstellen, nehmen weit die erste Stelle die drei, als Gruppe so componirten, Grazien ein (Nr.), dass man die mittlere vom Rücken sieht. Obwohl schon anziehend durch die schlankeren und gemässigten Formen, besteht doch ihr Hauptreiz in der unendlichen Feinheit, womit die einzelnen Theile in einem lichten und kühlen Gesammtton modellirt sind. Unter den grösseren Bildern des Rubens steht dies in dieser Beziehung ganz einzig da. — Vertumnus und Pomona (Nr. 1474) in landschaftlicher Auffassung. Der erste, sitzend, ist hier ganz wie ein derber Pan dargestellt, die Färbung ausserordentlich warm, eine Fülle von Früchten von Snyders unvergleichlich gemalt. — Ceres, Pomona und eine dritte Gottheit mit Früchten (Nr. 1662), eine öfter als Rubens vorkommende Composition, ist ein warmes und fleissiges Bild mit seinen gewöhnlichen weiblichen Formen. — Die Fortuna auf einer Kugel über einem Wasser spricht durch die Lebendigkeit in Kopf und Motiv, durch die Klarheit der Farbe ungemein an.

Ein Bild von Rubens gehört hier der Gattung an, welche man jetzt das „Genre historique" nennt. Es stellt dieses den durch Schillers Ballade allgemein bekannten Vorgang aus dem Leben des Grafen Rudolph von Habsburg vor. In dem Kopfe des im Profil gesehenen, auf dem braunen Rosse des Grafen reitenden Priesters von guter Bildung, welcher die Hostie mit beiden Händen vor sich hält, spricht sich sehr entschieden das Selbstgefühl der Würde seines Amtes aus und bildet mit dem Ausdruck der Verehrung des, das Pferd am Zaum führenden Grafen von edlen Gesichtszügen einen glücklichen Gegensatz. Einen ungleich stärkeren mit dieser ganzen Gruppe aber bildet eine zweite, welche lediglich auf die Erfindung des Rubens kommt. Dem schönen Beispiel seines Herrn ist hier nämlich auch der Knappe gefolgt, und hat dem Sacristan des Priesters seinen Schimmel überlassen. Dieser ist aber durch den ungewohnten Reiter stätsch geworden und der Sacristan, in der Besorgniss, herabzufallen, sucht Hülfe bei dem Knappen, welcher den Zügel des Pferdes am Gebiss ergriffen hat. Der Eindruck ist sehr ergötzlich ohne indess im Geringsten in das niedrig Komische zu fallen. Den Hintergrund bildet ein Gehölz. Die Ausführung ist in allen Theilen fleissig, der Fleischton indess für Rubens von einem ungewöhnlich schweren, bräunlichen Ton.

Es kommen zunächst zwei Bilder in Betracht, welche Rubens, als das Vorbild der späteren Genremalerei in den Niederlanden sowohl in ihrer höheren, als in ihrer niederen Sphäre zeigen. Das erste ist das eigentliche Original des in so verschiedenen, mehr oder minder guten Wiederholungen, vorhandenen Liebesgartens (Venus Lusthof), ein Gemälde von 7 F. Höhe und 10 F. Breite, und übertrifft daher das, übrigens in allen Theilen damit übereinstimmende, indess nur 3 F. 3 Z. hohe, 4 F. 2 Z. breite, Exemplar in Dresden im Umfange um Vieles. In noch ungleich grösserem Maasse ist dieses indess im Betreff der Kunst der Fall. Alle Köpfe sind auf dem Bilde in Madrid nämlich ungleich geistreicher und lebendiger, gegen die leichte und breite Behandlung erscheint die des Dresdner Bildes glatt und geleckt, gegen den sehr lichten und klaren Gesammtton, die Färbung und Haltung schwer. Als ich jene Bedenklichkeiten schon im J. 1835 in London dem berühmten Maler Wilkie äusserte, stimmte er mir durchaus bei, und gab mir zuerst Nachricht von jenem, damals noch in der Sammlung des Herzogs von Infantado befindlichen Bilde in Madrid. Die Composition desselben ist aber an Reichthum und Poesie der Erfindung allen Bildern überlegen, welche die spätere holländische Schule in derselben Richtung hervorgebracht hat. Mit dem feinsten malerischen Sinne sind die verschiedenen Paare angeordnet, welche in heiterer Landschaft in der Nähe einer kühlen Grotte in holder Eintracht weilen. Zu ihnen, zum Theil die Bildnisse von Schülern des Rubens, wie van Dyck, Jordaens etc., geleitet der Meister seine schöne, zweite Frau, Helena Fourment, in einem weissen Atlaskleide einige Stufen herab. Das elegante, spanische Costum, worin auch alle die Anderen erscheinen, giebt uns zugleich die lebendigste Anschauung der ganzen äusseren Erscheinung dieses reichen und fürstlichen Malers und seiner Umgebung. Die hin und wieder eingestreuten kleinen Liebesgötter wirken durchaus nicht störend, sind vielmehr sehr anmuthig in die Handlung hineingezogen; so wird eine der Schönen, welche im Begriff ist, mit einer kleinen Ruthe einen solchen Schalk abzustrafen, von einer anderen davon abgehalten. — Einen schroffen Gegensatz mit diesem Meisterwerke bildet, sowohl in den Personen, einer derben, ja zum Theil gemeinen Bauernwelt, als in der Handlung, einem ausgelassenen Tanz, das andere, schon erwähnte Bild (Nr. 1375), eine geistreiche Composition, in welcher sich auch einige der Motive des berühmten Bauerntanzes im Louvre finden, welches grösser und, bevor es durch Putzen den klaren Goldton verloren, diesem in jedem Betracht noch überlegen, jetzt, in Rücksicht der Farbe, aber demselben nachstehen muss.

Ich komme jetzt zu den von Rubens vorhandenen Bildnissen. Unter denselben gebührt unbedingt der Preis dem der Maria von Medici, als Wittwe in schwarzem Kleide, ein Kniestück, (Nr. 1358). Es ist ohne Zweifel das

Naturstudium, welches der Künstler für ihre Portraits in der aus dem Leben dieser Königin ausgeführten Folge von Bildern im Louvre gemacht hat, und von einer Naturwahrheit in Form und Farbe, von einer Feinheit des Gefühls, wie man nur selten bei ihm begegnet. — Die nächste Stelle nimmt das Bildniss des Infanten Don Ferdinando in Lebensgrösse auf einem stattlichen Pferde ein. Der sehr lebendige Kopf ist in einem besonders klaren und hellen Ton gehalten, die ganze Ausführung sehr meisterhaft. Im Hintergrunde sieht man die Schlacht von Nördlingen. — Aus der früheren Zeit des Meisters, etwa 1610 oder 1611, sind die Bildnisse des Erzherzogs Albrecht und der Infantin Isabella, sitzend, in halben Figuren, mit landschaftlichen, wie es scheint von Jan Breughel gemalten Hintergründen (Nr. 1199 und 1212). Die Auffassung hat etwas Einfaches und Frisches, die Farbe ist gemässigt. — Höchst meisterlich ist zunächst eine Copie nach einem Bildniss des Thomas Morus von Holbein, welche Rubens ohne Zweifel während seines Aufenthaltes in England gemacht hat. — Weit am wenigsten befriedigt ein grosses Reiterbildniss Philipps II. mit landschaftlichem Hintergrunde, zu welchem der Künstler natürlich auch ein älteres Portrait benutzt hat. Besonders ist das Pferd schwach ausgefallen.

Von eigentlichen Landschaften ist hier nur eine (Nr. 1528) sehr geistreich mit der Jagd des erimanthischen Ebers staffirte vorhanden. Sie gehört indess, sowohl durch die Grösse (Breite etwa 9 F.), als durch die Composition, die glühende Wirkung der abendlichen Sonnenstrahlen, die meisterlich impastirte Behandlung, zu den bedeutendsten Bildern des Rubens in dieser Gattung.

Ich ziehe zunächst die Bilder des van Dyck in Betracht. Hauptwerke aus der früheren Zeit des Meisters, worin er in der Kraft und Wärme der Farbe, in den völligeren Formen seinem Meister Rubens noch näher steht, sind die beiden folgenden, 12 F. hohen, 8 F. breiten Bilder, der Gefangennehmung und Verspottung Christi. In dem ersten ist die Auffassung sehr dramatisch, die Tiefe, Wärme und Klarheit des Helldunkels, bei der Auffassung als Nachtstück, bewunderungswürdig, die Behandlung breit und markig. Das zweite stimmt zwar in der Composition im Wesentlichen mit dem Bilde des van Dyck im Museum von Berlin überein, zeigt indess doch einige starke Abweichungen und ist glühender und klarer im Ton. Diesen schliesst in der Auffassung, wie in der warmen Färbung sich ein Bild (Nr. 1685) mit landschaftlichem Hintergrunde an, welches den schlafenden Endymion, dem sich Diana naht, vorstellt. Es scheint trefflich gemalt, hängt aber zu dunkel. — In seiner eignen, ganz ausgebildeten Eigenthümlichkeit erscheint er in folgenden Bildern. Der auf dem Schoosse seiner Mutter liegende Leichnam Christi, wird von ihr, der seine Hand küssenden Magdalena und dem etwas abseits stehenden Johannes beweint (Nr. 1546).

Die Köpfe zeigen den edlen und tiefen Ausdruck des Schmerzes, welcher van Dyck bei diesem, seinem Lieblingsgegenstande eigen ist. Die warme und tiefe Farbe beweist, dass es seiner mittleren Zeit angehört. — Der h. Franciscus in Verzückung (Nr. 1721). In Form und Gefühl dieses Kopfes mit geschlossenen Augen herrscht ein hoher Adel. Die Linke hält einen Todtenkopf, in der Luft ein Engel. Nach der kräftigen Farbe ungefähr aus der Zeit des vorigen. — Der Kopf eines alten Mannes (Nr. 1494) ist ein meisterliches Naturstudium etwa aus der Zeit der letzten Bilder.

In Rücksicht der Portraite des van Dyck steht das Museum auf gleicher Höhe mit den hiefür ersten vier Galerien im Louvre, in St. Peterburg, in Wien und in München. Ich betrachte sie in der Folge, worin sie etwa gemalt sein möchten. Der Graf van den Berghe (Nr. 1392), im Harnisch, in der einen Hand den Commandostab, mit der andern herausdeutend. Kniestück. Die sehr energische Auffassung hat etwas Grossartiges, die gold-bräunliche Farbe, der breite, markige Vortrag zeigen den Einfluss des Tizian. — Der Maler David Ryckaert, in einem Pelz und mit einer Mütze. Höchst gediegen in einem tiefen, warmen Ton ausgeführt und das Hauptexemplar von anderen, übrigens ebenfalls guten Bildern dieses Mannes, in der Galerie von Dresden und an anderen Stellen. — Ein männliches Bildniss (Nr. 1393). Ebenso lebendig aufgefasst als markig in einem warmen Ton gemalt. — Das Bildniss einer Frau mit einer weissen Halskrause (Nr. 1314). Sehr wahr aufgefasst und fein gezeichnet, etwa um 1630. — Herry Liberti, Organist in Antwerpen, ein noch junger Mann von schöner Bildung, beinah Kniestück, (Nr. 1447). Höchst gediegen in einem goldigen Ton modellirt, die eine herabhängende Hand von seltener Schönheit, etwa 1632 ausgeführt. Das Hauptexemplar eines noch einige Mal, z. B. in der Eremitage zu Petersburg, und ebenfalls sehr gut vorkommenden Bildes. — Der Graf von Bristol, langjähriger Gesandter Carl's I. am Hofe von Madrid, in weissseidenem, und van Dyck selbst in schwarzseidenem Anzuge, Kniestücke, (Nr. 1407), haben in vollem Maasse jene, nur dem van Dyck eigene Eleganz der Auffassung, und sind in einem mässig warmen Ton ebenso geistreich, als fleissig ausgeführt. Sie gehören sicher der früheren Zeit seines Aufenthaltes in England, etwa dem Jahr 1634 an. — Aus derselben Zeit dürften auch die trefflichen Bildnisse des Prinzen von Oranien, Friedrich Heinrich und seiner Gemahlin, Amalie von Solms sein. (Nr. 1272 und 1273). Er ist im Harnisch, sie in einem schwarzen Kleide dargestellt. Wenigstens haben sie viel Aehnlichkeit mit dem meisterhaften, mit 1634 bezeichneten Familienbilde des Herzogs Johann von Nassau in Pansanger, dem Landsitze des Grafen Cowper. — Die Gräfin von Oxford (Nr. 1245) in schwarzem, einen Theil der Brust und des Arms freilassendem Kleide, in der Rechten eine Rose. Bezeichnet: „The

Countess of Oxford. A. van Dyck 1638. Die schönen Züge dieser noch ziemlich jungen Frau von sehr vornehmem Aussehen sind mit seltener Feinheit und in einem für diese späte Zeit ungewöhnlich warmen Ton ausgeführt. — Das Bildniss des Infanten Don Ferdinando (Nr. 1242), in einem sehr lichten und klaren Ton gemalt, halte ich für eine Copie nach seinem Meister Rubens. — Carl I. zu Pferde, etwa in halber Lebensgrösse, ist, obwohl trefflich gemalt, doch im Kopf nicht recht lebendig und bestenfalls wohl eine Wiederholung des Meisters nach dem Bilde jenes Königs in Lebensgrösse in Windsor-Castle.

Jacob Jordaens, nächst van Dyck der namhafteste Schüler von Rubens, von dem hier acht Bilder vorhanden sind, erscheint in verschiedenen derselben von seiner vortheilhaftesten Seite. Weit das vorzüglichste aber ist ein Familienportrait, ganze, lebensgrosse Figuren im Freien. (Nr. 1571). Neben dem Manne steht die noch junge Frau und ein kleines Mädchen. Ausserdem eine Magd, im Begriff, einen Korb mit Eiern auf den Kopf zu heben. Im Hintergrunde ein Springbrunnen, auf dessen Spitze ein Liebesgott auf einem Delphin. Man findet hier eine Wahrheit und Lebendigkeit und zugleich eine Bestimmtheit der trefflich modellirten Köpfe, wie sie mir kaum sonst bei diesem Meister vorgekommen sind, hiezu seine Färbung in ihrer vollen Gluth und eine treffliche Haltung. Nächstdem gehören das Urtheil des Salomo (Nr. 1246), die Vermählung der h. Catharina (Nr. 1301) und Meleager und Atalanta (Nr. 1680) durch minder ausgeladene Formen, edlere Köpfe, besonders der der h. Catharina, durch eine gleichmässig solide Durchführung, zu den gewählten Arbeiten des Meisters.

Auch von anderen Schülern und Zeitgenossen von Rubens sind verschiedene Bilder hier, von denen ich nur einige der vorzüglichsten hervorhebe. So gehört ein Orpheus des T. van Fulden, welcher durch sein Saitenspiel die Thiere um sich versammelt hat, zu den Werken seiner früheren, im Ton wärmeren, in der Ausführung fleissigeren Zeit. Die Hauptsache auf diesem sehr grossen Bilde sind aber die mit seltener Meisterschaft von *Frans Snyders* ausgeführten sehr zahlreichen Thiere. Unter den übrigen von dem Letzteren vorhandenen Bildern führe ich nur noch wegen der ausserordentlichen Lebendigkeit, der Kraft und Wahrheit der Farbe und der meisterlichen Ausführung zwei, auf dem Anschlag liegende Hähne (Nr. 1775), und eine grosse Anzahl von Früchten auf einem rothen Teppich (Nr. 1416), wobei eine tüchtig gemalte Frau aus der Schule von Rubens, wegen der sonnigen Klarheit an. — *Gaspar de Craeyer* hat in einem sehr lichten Ton und mit einem sehr ansprechenden Gefühl den Infanten Don Ferdinando in ganzer Figur in seiner Cardinalstracht gemalt. — *Cornelis de Vos* erscheint in einem Apoll, welcher den pythischen Drachen tödtet, minder vortheilhaft, als in seinen

Bildnissen, die Auffassung zeigt einen etwas abgeschwächten Rubens, indess ist die Farbe sehr klar, die Landschaft trefflich. — Das Bildniss eines Feldherrn von *Philipp Champaigne* gehört seiner früheren, warmen Zeit an. — *Gowi*, ein ganz unbekannter Name, werden wohl ohne Zweifel nach einer Bezeichnung, welche zu prüfen die hohe Stelle verbietet, einige grosse Bilder von sehr namhaftem Verdienst genannt, welche sicher einen Schüler des Rubens verrathen. Eins derselben stellt, in kühnen Motiven, die himmelstürmenden Giganten dar. — Von *Theodor Rombouts* sind hier zwei seiner sehr seltnen und ausgezeichneten Genrebilder mit lebensgrossen Figuren, eine Gesellschaft beim Kartenspiel (Nr. 1315) und ein Zahnarzt in seinem Geschäft (Nr. 1316), von grosser Lebendigkeit der Auffassung und sehr klarer Farbe vorhanden. Von den eigentlichen Genremalern der flamändischen Schule ist von *Adriaen Brouwer* nur ein Bild (Nr. 1420), eine Stube, in deren Vorgrunde fünf, im Hintergrunde noch andere Bauern verkehren. Ein geistreiches und trefflich ausgeführtes Bild. Desto reicher aber ist *Teniers der Jüngere* mit dreiundvierzig Bildern besetzt, unter denen sich viele von einer solchen Vortrefflichkeit befinden, dass von allen sonstigen Galerien für diesen Meister nur die Eremitage von Petersburg sich mit der von Madrid messen kann, und sie allerdings noch übertrifft. Ich muss mich mit der näheren Betrachtung der vorzüglicheren begnügen. Auch hier findet sich wie in Wien und München, eins jener Bilder, (Nr. 1474), worin die Gemäldegalerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm dargestellt ist, deren Aufseher Teniers war. Es ist bezeichnet D. Teniers pintor de la Camera de S. A. J. Auch hier hat er in den kleinen, an den Wänden vertheilten Bildern sein Geschick, die verschiedenen Meister nachzuahmen, bewiesen. Ausser seinem Portrait in schwarzem Anzuge, befinden sich noch drei Personen, unter denen aber nicht der Erzherzog, darauf. — Unter den grösseren Bauernfesten zeichnen sich besonders aus Nr. 1270. Eine ansehnliche Gesellschaft von Landleuten unterhält sich im Freien mit Schmausen, Tanzen u. d. m. Bez. David Teniers 1647. Dieses in die Zeit als das Talent des Meisters zu seiner vollen Höhe entwickelt war, fallende Bild, gehört in jeder Beziehung, der eben so reichen, als malerischen Composition, dem feinen Silberton, der geistreichen Behandlung, zu seinen schönsten Werken. — Nr. 1210. Ein ähnlicher Gegenstand, nur dass sich hier zwei Herren und zwei Damen zu der Bauernwelt gesellt haben, ist zwar nur mit dem Namen bezeichnet, gehört aber sicher ungefähr derselben Zeit an, und giebt jenem in keinem Stücke etwas nach. Würdig schliesst sich diesen ein Bohnenfest (Nr. 1464) an. Dieses sehr geistreiche, auf Kupfer gemalte Bild dürfte nach der Behandlung, und der Art des lichten Goldtons, zu dem er gelegentlich später zurückkehrte, etwa um 1650 gemalt sein. Einen anderen Bauerntanz von etwas breiterem, doch geistreichem Vortrag (Nr. 1380) führe

ich besonders wegen des landschaftlichen Hintergrundes mit einem Fluss, als eine der besten Leistungen des Meisters in diesem Fache, an. Von den kleinern Bildern aus dem Leben der Landleute gehört der von Teniers so häufig behandelte Gegenstand des Bauern, welcher beim Liebkosen der Magd von der Frau überrascht wird, durch das treffliche Helldunkel im Silberton und die geistreiche Behandlung zu den vorzüglichsten. Auch ein sich bei Taback und Bier glücklich fühlender Bauer (Nr. 1321) und eine Alte, welche sich wärmt (Nr. 1333), sind treffliche, sehr warm colorirte Bilder aus seiner etwas späteren Zeit. Von den so beliebten Wachtstuben sind drei vorhanden, von denen die eine (Nr. 1349), in deren Vorgrunde ein Knabe neben einem Harnisch steht, sich durch die grosse Kraft der Wirkung und die Sicherheit der Behandlung sehr auszeichnet, auch die zweite (Nr. 1349), obwohl minder reich und brillant, doch ebenfalls sehr werthvoll ist, die dritte aber (Nr. 1249) nach dem schweren Ton eine sehr gute alte Copie sein möchte. Wie könnte es in einer so reichen Sammlung von Bildern des Teniers an der Versuchung des h. Antonius fehlen? In der That sind auch deren zwei vorhanden, von welchen die eine (Nr. 1296) einige Motive mit der 1647 bezeichneten Hauptvorstellung dieser Art im Museum von Berlin gemein hat, und derselben auch in dem Silberton, in der Eleganz der Touche so nahe steht, dass sie ungefähr um dieselbe Zeit gemalt sein muss und die andere, kleinere, mit Felsen und Bäumen hinter dem Vorgange, von feinem Ton und grosser Gediegenheit des Vortrags, kaum nach 1650 fallen möchte. Auch ein Alchymist (Nr. 1363) gehört zu den kleinen, aber geistreichen Bildern dieser Art, und zwei Wachtstuben (Nr. 1408 und 1411), welche von Affen gebildet werden, zeichnen sich durch die neckischen Motive und die wahrhaft leuchtende Farbe aus. Unter den Landschaften gebührt der Preis einer mit Kühen und Schafen (Nr. 1209), welche durch Wahrheit, Haltung, Klarheit und geistreiche Behandlung zu seinen besten gehört. Dieser schliesst sich eine andere, mit einigen Bauern im Vorgrunde (Nr. 1479) von sehr reinem Naturgefühl würdig an. Eine sehr grosse Landschaft mit einigen Bauern ist zwar von guter Haltung, indess zu leer für den Umfang. Als Curiosum muss ich endlich zwölf kleine Bilder (Nr. 1425—1436) erwähnen, worin Teniers die Episode von Rinald und Armida aus Tasso's befreitem Jerusalem, man kann sich denken, mit welchem Erfolg, behandelt hat.

Auch von dem in seinen Leistungen so ungleichen *Jan Miel* befinden sich verschiedene und zum Theil vortreffliche Bilder hier.

Hier hat man auch die seltene Gelegenheit, ganz selbstständige Landschaften von *Jan Wildens*, dessen sich Rubens so häufig zu seinen landschaftlichen Hintergründen bediente, zu sehen. Die eine von ansehnlicher Grösse mit einer Jagd (Nr. 1445), lässt ihn, sowohl in der Wirkung des

Ganzen, als in der Ausführung des Einzelnen, sehr zu seinem Vortheil erscheinen. Die andere (Nr. 1872) ist durch eine klare Spiegelung im Wasser von grossem Reiz. Unter einer Reihe geistreicher, wiewohl öfter etwas decorativ behandelter Landschaften von *Jacob von Artois*, zeichnet sich eine (Nr. 1932) durch die für ihn seltene Klarheit aus. Sehr gross ist die Anzahl der Bilder des *Peter Snayers*, welcher längere Zeit in Spanien gelebt haben muss. Besonders zeichnen sich sechs colossale Ansichten von Schlachten und Belagerungen aus (Nr. 1949 — 1954), welche nur im Vorgrunde sehr lebendig gemalte Figuren enthalten, deren Hintergründe aber den Eindruck topographischer Ansichten machen. Ungleich günstiger als Kunstwerk wirkt ein ebenfalls sehr grosses Bild mit einer Ansicht des Guadarama-Gebirges in der Ferne. — Von dem trefflichen *Jan Fyt* ist eine ganze Reihe zum Theil sehr grosser Bilder vorhanden, von denen ich nur einen Habicht, der auf Geflügel, Hahn, Henne und Ente, stösst, wegen der ausserordentlichen Wahrheit und Augenblicklichkeit der Motive, der trefflichen Characteristik, der kräftigen Farbe und dem breiten Vortrag, und einen Korb mit Früchten, todtes Wild und lebenden Hund und Katze, (Nr. 1323) wegen der malerischen Anordnung und dem goldigen Ton, hervorheben will. Diesen schliessen sich zwei grosse und sehr gute Bilder mit todten Thieren und Früchten des trefflichen und seltenen *Adriaen van Utrecht* würdig an. Auch von dem späteren *Pieter van Bloemen* finden sich einige sehr gute Bilder, unter anderen ein bezeichnetes Thierstück (Nr. 1691) vor. — Von *Pieter Neefs* dem älteren, gehört unter anderen Bildern eine grosse Kirche (Nr. 2001), zu dessen sehr guten Arbeiten. Begreiflicherweise fehlt es auch hier nicht an einigen sehr ausgezeichneten Bildern des Pater *Zegers*. Ein Blumengehänge, welches ein, grau in grau, ausgeführtes Bild des T. van Tulden von wenig Bedeutung umgiebt (Nr. 1493) gehört in der Composition zu den reichsten, in der Ausführung zu den trefflichsten Werken dieses Meisters. Auch zwei grosse Blumensträusse in Vasen, Gegenstücke, deren eins die Nr. 1831 trägt, welche nur für Schule des Jan Breughel ausgegeben werden, sind, meines Erachtens, sicher aus der früheren Zeit des Zegers, worin man noch den Einfluss jenes, seines Meisters wahrnimmt, und welche ihn, sonst nur durch Blumengehänge bekannt, in einer neuen Form zeigen. — Von dem höchst seltenen, im Jahr 1622 in Antwerpen geborenen, 1676 ebenda gestorbenen, *Joris van Son*, sind hier mehrere Bilder vorhanden; so ein Fruchtgehänge, welches ein, als Stein behandeltes Heiligenbild umgiebt, und an Geschmack in der Anordnung, in der Wahrheit des Einzelnen, in der Harmonie der kräftigen Farbe dem grossen Jan David de Heem nahe kommt. Auch hier hatte ich wieder Gelegenheit, einen neuen Beleg von dem überschwänglichen Reichthum der holländischen Schule an guten Malern zu finden. Ein

Fruchtstück von vollendeter, dem Cornelius de Heem nahe verwandter Kunstform (Nr. 1771) ist deutlich mit dem ganz unbekannten Namen *C. V. Heuer* bezeichnet. — Unter der irrigen Bezeichnung Jan von Kessel fand ich um ein, grau in grau, gemaltes Heiligenbild (Nr. 1250) ein sehr schönes Blumengehänge im Geschmack des Daniel Zegers von dem trefflichen *Nicolaus Verendael*, welchem auch sicher zwei andere, als unbekannt gegebene, sehr gute Bilder (Nr. 1475 und 1476) angehören. Endlich bemerke ich, dass sich von dem zwar geschickten, aber doch immer untergeordneten *Frans Yckens* und von einer sonst ganz unbekannten *Catharina Yckens* eine Reihe von Frucht- und Blumen-Stücken hier befinden.

Bilder der holländischen Schule.

Wie arm auch die holländische Schule aus den früher angeführten Gründen ist, hat sie doch eine kleine Zahl werthvoller Bilder aufzuweisen.

Von *Rembrandt* befindet sich hier nur ein Bild, die fast von vorn genommene Königin Artemisia in reicher Tracht an einem Tische, welcher eine Dienerin im Vorgrunde das Gefäss mit der Asche ihres Gemahls Mausolus reicht, um sie zu verschlucken. Die Wirkung der im vollsten Licht genommenen und im lichtgoldigen Ton von seltener Klarheit sehr fleissig ausgeführten Königin ist ausserordentlich gross, ihre Hände von besonderer Feinheit. Nach Auffassung und Behandlung gehört dieses Bild der früheren Zeit des Meisters, etwa 1633, an.

Von *Philipp Wouwermans* sind vier Bilder vorhanden. Ein Reiter auf einem Schimmel, ein Brauner und noch zwei Figuren (Nr. 1336), ist eine gute Arbeit aus seiner ersten Manier. Eine Landschaft mit einer Jagd von zahlreichen Figuren (Nr. 1377) ist ein treffliches Bild aus seiner dritten Manier. Derselben gehört auch eine Landschaft mit einigen Reitern an, in deren Vorgrunde ein Wasser, worauf ein Nachen (Nr. 1383). Der Silberton ist hier sehr fein. Das vierte Bild, eine Landschaft mit verschiedenen Figuren im Vorgrunde, verspricht viel, hängt aber zur näheren Entscheidung zu dunkel.

Zwei Bilder von *Jacob von Ruysdael*, ein Sturm bei Sonnenuntergang (Nr. 1440) sehr geistreich und von breiter Behandlung, und ein dunkler Wald mit einer kleinen Durchsicht (Nr. 1410), von grosser Meisterschaft, hängen ebenfalls sehr ungünstig. Vortrefflich ist die Ansicht eines holländischen Canals (Nr. 1299) von *Salomon von Ruysdael*, irrig Schule des van Goyen genannt. Auch von *Jan Glauber*, genannt *Polydor*, ist eine sehr gute Landschaft vorhanden (Nr. 1336). Dagegen sind verschiedene, sehr grosse und dunkle Landschaften, welche Jan Both genannt werden, sicher

nicht von diesem Meister, sie hängen indess zu hoch und dunkel, um über ihren Urheber etwas zu bestimmen. — Die Seemalerei der Holländer ist durch ein einziges Bild des seltenen *Julius Parcellis* (Nr. 1389), Schiffe am Ufer einer stillen See, sehr würdig vertreten. Die Wärme und Klarheit der allgemeinen Wirkung, die Weiche und Zartheit der Ausführung sind bewundernswerth. Schliesslich erwähne ich eines kleinen todten Hahns von weisser Farbe, welchen ich, wegen der seltensten Vereinigung von Wahrheit, eigenthümlichen Schmelzes des Impasto und Weiche und Meisterschaft der Behandlung, für von der Hand des *Jan van der Meer van Delft* halten möchte.

Bilder der italienischen Schule.

I. Bilder der florentinischen Schule und der lombardischen Schüler des Leonardo da Vinci.

Aus dem 15. Jahrhundert ist nur ein Bild von *Fiesole* vorhanden, welches erst in den letzten Jahren in einem Kloster aufgefunden worden ist. Dasselbe stellt in etwa $^3/_4$ lebensgrossen Figuren die Verkündigung Mariä vor. In der, für diesen Meister durch eine Palme und viele Blumen ungewöhnlich ausgebildeten, Landschaft des Hintergrundes, ist der Sündenfall, dessen Versöhnung die Verkündigung anbahnt, durch die Verstossung der, indess schon bekleideten, Adam und Eva aus dem Paradiese angedeutet. Obwohl sich nun schon in diesem Bilde die Geistesart dieses Meisters in sehr ausgezeichneter Weise kund giebt, ist dieses indess doch noch mehr der Fall in den fünf, auf der Predella enthaltenen Vorgängen aus dem Leben der Maria, der Vermählung, der Heimsuchung, der Anbetung der Könige, der Darstellung im Tempel und ihrem Tode. Die Compositionen aller dieser Bildchen zeichnen sich durch ihre Schönheit, die dritte und fünfte auch durch ihren Reichthum aus, und in den Köpfchen, von feinster Ausbildung, herrscht durchweg im vollsten Masse die wunderbare Reinheit seines religiösen Gefühls. Die Erhaltung dieser schönen Bilder ist glücklicherweise vortrefflich.

Bernardino Luini ist, wie schon Passavant richtig bemerkt, der Meister einer, dem Leonardo da Vinci beigemessenen, h. Familie (Nr. 778), welche, in halben Figuren, Maria und Joseph, und, vor ihnen sitzend, die sich umarmenden Kinder Jesus und Johannes, enthält. Obwohl in der Tiefe des Verständnisses der Form dem Leonardo nicht gleich, ist das Bild doch von feiner Zeichnung, von dem zarten Liebreiz des Luini in den Köpfen der Maria und der schönen Kinder, und von einer so harmonischen und warmen Farbenstimmung, wie man bei ihm nur selten antrifft. Diese Kinder sind die

Originale von einer grossen Zahl sehr alter Copien, welche in der Regel dem Leonardo da Vinci beigemessen werden, deren Mehrzahl aber von niederländischen Malern herrührt. Eine Copie jener beiden Kinder, in halben Figuren, in diesem Museum ist aber eine recht gute Arbeit eines lombardischen Malers, wenn sie schon, wie Passavant bemerkt, für Cesare da Sesto, welchem sie beigemessen wird, von zu warmer Färbung ist. Zwei andere, dem Leonardo beigemessene Bilder, werden ebenfalls mit Recht schon von demselben für Copien erklärt, eine Ansicht, welche der jetzige Director, Don Federico de Madrazo, auch vollkommen theilt. Das eine enthält, in halber Lebensgrösse, die so häufig vorkommende Composition der, auf dem Schoosse der h. Anna sitzenden und sich zu dem Kinde, welches mit einem Lamm spielt, herabbiegenden Maria, deren schönstes Exemplar in der Sammlung des Louvre befindlich ist, das andere ist eine Wiederholung des, ebenfalls so oft vorhandenen Bildnisses der Mona Lisa im Louvre und nicht einmal eine der besten, wie sie denn von einer, vormals im Besitz des bekannten Kunstreisenden Linckh in Stuttgart übertroffen wird.

Den Namen des *Bernardino Luini* trägt auch ein Exemplar des Bildes der Salome, welche vom Henker das Haupt des Johannes empfängt, in der Tribune der Galerie von Florenz, erscheint mir aber nach der schweren Farbe, den, besonders im Henker harten, Umrissen, als eine alte Copie.

Auch die büssende Magdalena, eine halbe Figur, in der Sacristei der Capelle „del Condestable“ der Cathedrale von Burgos, welche dort dem Leonardo beigemessen wird, rührt sicher nicht von diesem her. Wenn sie Passavant in der Behandlung am meisten an den Schüler desselben, *Giovanni Pedrini*, erinnert, so war er durchaus auf der richtigen Fährte. Das Bild stimmt in der Auffassung, den Formen und der Farbe durchaus mit dem, jenem Meister beigemessenen, in der Sammlung der Brera in Mayland, welches ebenfalls eine Magdalena vorstellt, überein, ist indess in jedem Betracht, dem innigen und edlen Ausdruck der Reue, wie sie, nur um die Hüften mit einem Felle bekleidet, und mit aufgelösstem Haar, zum Himmel emporblickt, der guten Zeichnung und fleissigen Modellirung weit das beste, mir von ihm bekannte Werk. —

Der grosse Michelangelo wird durch eine ihm beigemessene Geisselung Christi, von etwa drei Fuss Höhe (Nr. 721), keineswegs in einer, seiner würdigen Weise vertreten. Dieselbe trägt vielmehr in der wenig verstandenen Form, der blassen Farbe, dem mageren Vortrag, entschieden das Gepräge eines seiner Nachahmer und erinnert in allen Theilen, gleich dem, ihm ebenfalls irrig beigemessenen, Bilde der drei Parzen im Palast Pitti am meisten an *Rosso*. Dagegen verräth eine in der Capelle „de Presentacion“ in der Cathedrale von Burgos befindliche, überlebensgrosse, sitzende Maria, welche

das neben ihr stehende und segnende Kind hält, während zwei Engel im Begriff sind, sie zu krönen, in der ganzen Composition, wie im Kopf der Maria durchaus die Geistesart des Michelangelo, wie dieses ebenfalls auch Passavant bemerkt, ohne sich indess über den Meister, welcher das Bild ausgeführt, entscheiden zu können. Sowohl nach der Art der Behandlung, als nach der Farbenstimmung, welche im Fleisch von einem etwas fahlen Ton ist, gehört es indess, meiner Ueberzeugung nach, zu den Bildern aus der späteren Zeit des *Sebastian del Piombo,* zu welchem Michelangelo den Carton gemacht hat, und ist sowohl in der Gesammtwirkung, namentlich in der Art der Beleuchtung, wie in der Durchführung des Einzelnen, eins der schönsten aus jener Vereinigung der beiden grossen Meister hervorgegangenen Werke. Es ist eine Stiftung des Florentiners Mocci, welcher jene Capelle gegründet hat. Im Museum von Madrid trägt den Namen des Sebastian del Piombo der kreuztragende, von Simon von Cyrene unterstützte, Christus (Nr. 779). Ebenso grossartig in den Formen, als tief im Ausdruck und harmonisch in der gebrochenen Farbenstimmung. Kniestück. Leider theilweise verwaschen und übermalt. Denselben Gegenstand, Brustbild (Nr. 689), kann ich, zumal nach der einen, sehr manierirten Hand, nicht für ein Original dieses Meisters halten. — Ein schönes Werk von ihm, sowohl in der edlen Auffassung, als in der Wirkung, ist dagegen Christus, welcher in die Vorhölle herabsteigt, und die vor ihm in freudiger Erwartung knieenden Adam und Eva.

Auch in einem Bilde des Daniel da Volterra, die Kreuzabnahme, eine reiche Composition von vielen kleinen Figuren, unter denen auch die Schächer, erkennt man sowohl in der trefflichen Zeichnung, als auch in manchen der geistreichen Motive den Schüler des Michelangelo. Verschiedene manierirte Motive zeigen indess schon die Ausartung von seiner Kunstweise, und in der Farbengebung findet sich schon ganz die Buntheit, welche die späteren Nachahmer des grossen Meisters so ungeniessbar macht.

Von *Andrea del Sarto* hat das Museum einige echte Bilder aufzuweisen. Hier befindet sich vor Allem das aus der Sammlung Carl I. von England stammende Original, eines in so manchen, gleichzeitigen Wiederholungen vorhandenen Altarbildes (Nr. 772). Die sitzende Maria hält mit ihrer Linken das stehende Kind, welches einen Arm nach einem am Fusse des Throns sitzenden Engel mit einem Buch ausstreckt, mit der Rechten einen grossen, herabwallenden Schleier. Zur Seite der h. Joseph in Betrachtung. Der Hintergrund eine Landschaft. Obwohl dieses höchst ansprechende Bild nach dem Charakter der Köpfe, wie nach der ganzen geistreichen, aber leichten Behandlung sicher der späteren Zeit des Meisters angehört, und ihm daher auch wohl schon ursprünglich eine fein abgewogene, kühle Stimmung eigen gewesen, hat es den jetzigen, unscheinbaren Ton doch offenbar durch zu

scharfes, die Lasuren zerstörendes, Putzen erhalten. Das Opfer des Abraham, ganz die Composition des bekannten Bildes in der Dresdner Galerie, ist wohl ohne Zweifel die, von Andrea del Sarto selbst, auf den Wunsch eines Paolo da Terrarossa gemachte Copie, nach dem, für König Franz I. gemalten, Bilde, in kleinem Maassstabe, wovon Vasari uns berichtet, und hinzufügt, dass dieser sie später nach Neapel geschickt habe, wo sie die schönste und am meisten hochgeachtete, dort befindliche Malerei sei. Dort wurde dieselbe wahrscheinlich von Don Alonso Davalos erworben und nach Spanien gebracht. *) Wenn Vasari nun ferner von diesem, $3^1/_2$ Fuss hohen und 2 Fuss 5 Z. breiten Bilde sagt: „Andrea lo fece tale, che nella sua piccolezza non fu punto inferiore alle grandezza dell' originale", so muss man ihm beipflichten, denn, wenn es natürlich minder durchgebildet in den Formen, auch in deren Angabe härter ist, so ist es dafür wärmer in der Färbung wie das Bild in Dresden, und vollends wie das sehr bleiche in Lyon.

Bewunderungswürdig ist endlich ein Brustbild der Lucretia del Fede. Man sieht, dass er Alles aufgeboten, um nicht allein ihre schönen Züge und ihren verführerischen Ausdruck, sondern auch ihre blühende Farbe wiederzugeben, und dieses Bild lässt es, bei dem schwachen Charakter des Andrea, begreiflich erscheinen, wie er die Thorheit begehen konnte, diese übrigens so verwerfliche Frau zu heirathen. Es ist weit das schönste, weibliche Portrait, welches ich von ihm kenne. — Eine Maria mit dem Christkinde und dem kleinen Johannes von zwei Engeln begleitet, welches den Namen des Andrea trägt, ist für ihn zu geschmacklos in der Composition, besonders im Motiv des Johannes, und zu schwach in der Ausführung.

Von den vier Portraiten des *Angelo Bronzino* zeigen ihn zwei auf seiner ganzen Höhe in diesem Fache, ein junger Violinspieler (Nr. 861) und eine reich gekleidete, fürstliche Frau mit drei Kindern, (Nr. 929). Mit der sehr bestimmten Charakteristik und der guten Zeichnung, welche man bei ihm gewohnt ist, verbinden diese, seltnerweise, eine wärmere und klare Färbung.

Unter verschiedenen Bildern des *Christofano Allori* zeichnen sich durch die lebendige Auffassung, die warme Färbung, besonders die eines Grossherzogs von Toscana (Nr. 844) und seiner Gemahlin (Nr. 633) aus.

Bilder der römischen Schule.

Kein anderes Museum in Europa kann eine Reihe von, theils von Raphael selbst, theils in seiner Werkstatt von seinen Schülern ausgeführten

*) Die Behauptung des Vasari, dass Philippo Strozzi diesem das grosse, für Franz I. bestimmte Bild geschenkt habe, erweist sich aus dem Umstande, dass dieses sich im Museum von Lyon befindet, als irrig.

Bildern aufweisen, unter denen sich mehrere von so hoher Bedeutung befinden, als das von Madrid. Ich ziehe sie in der Folge in Betracht, in welcher sie ungefähr gemalt sein möchten.

Maria beugt sich über das, in der Ecke dem Beschauer links auf einem Lamm reitende Kind. Hinter ihr, auf einen Stab gestützt, der theilnehmend zuschauende h. Joseph. Auf dem Kleidersaum an der Brust der Maria in goldener Capitalschrift: Raphl. Urbinas MDV.. Dieses erst in neuer Zeit von dem Infanten Don Sebastian in der Sacristei der Kirche des Escorials entdeckte und darauf in das Museum versetzte Bildchen, von 14 Z. Höhe und 9 Z. Breite, gehört zu den reizendsten und mit der grössten Liebe vollendetsten aus der reifsten Zeit der florentinischen Epoche des Meisters. Die Art der Modellirung in dem Kinde stimmt so sehr mit der des Kindes auf dem Bilde der mit 1507 bezeichneten Belle Jardinière im Louvre überein, dass die jetzt fehlenden Zahlen gewiss aus zwei I bestanden haben. In der Landschaft, welche nach Passavants richtiger Bemerkung, ganz in der Art, wie die auf der Grablegung in Borghese, gleichfalls vom Jahr 1507, ausgeführt ist, sieht man sehr klein die Flucht nach Egypten. Ein Hauptreiz des Bildchens ist der lichte, im Fleisch goldige Gesammtton, und die wunderbare Erhaltung. Dasselbe muss schon seit der Entstehung sehr beliebt gewesen sein, denn im Jahr 1841 sah ich davon in Mailand, in der Sammlung des Grafen Castelbarco, ein gleichzeitiges und sehr fleissiges, indess schon damals, obgleich ich das Original noch nicht kannte, von mir für eine Copie erklärtes Exemplar, welches der Graf in Rom als Original mit 12,000 Scudi bezahlt hatte, und in demselben Jahr fand ich ein anderes, minder fleissiges, aber noch mehr in der Technik der Zeit ausgeführtes Exemplar in Rimini im Besitz des Marchese Diotalevi.

Nicht allein das hier befindliche Hauptwerk von Raphael, sondern eins der vorzüglichsten und bedeutendsten, welche er überhaupt gemalt hat, ist das von ihm für die Kirche S. Domenico Maggiore in Neapel ausgeführte 6 F. 7 Z. hohe Altarbild, welches in der Kunstgeschichte unter der kurzen Bezeichnung der Madonna mit dem Fisch (La virgen del pez) bekannt ist. Während Raphael in der Anordnung die seit langer Zeit für Altargemälde in Italien üblichen Stylgesetze, dass sich zu den Seiten der, in der Mitte mit dem Kinde thronenden, Maria gewisse Figuren von Heiligen entsprechen, festgehalten, hat er zugleich verstanden, eine aus der Bestimmung des Bildes hervorgehende, alle Figuren verbindende Handlung hinein zu bringen. Da nämlich Maria in der betreffenden Capelle, als die Augenkranken heilende, angerufen wurde, konnte er, um dieses Flehen und dieses Gewähren künstlerisch zu vergegenwärtigen, nichts Sinnreicheres wählen, als den jungen, von dem Engel Raphael herangeführten Tobias, welcher um die Heilung der

Blindheit seines Vaters fleht. Dass sich aber auf der andern Seite des Thrones der h. Hieronymus befindet, hat darin seinen Grund, dass dieser Kirchenvater zuerst das Buch des Tobias aus dem Hebräischen in das Lateinische übersetzt, und durch seinen Einfluss dessen Aufnahme in die Bibel bewirkt hat. Höchst geistreich ist nun aber die Weise, wie Raphael diesen Umstand benutzt hat, um den Moment vor, wie den nach der dargestellten Handlung anzudeuten. Offenbar ist nämlich der Kirchenvater in dem Vorlesen jenes Buches durch das Herantreten des Engels mit dem jungen Tobias unterbrochen worden, das Christuskind legt daher, während es mit der segnenden Rechten die Fürbitte gewährt, die Linke in das Buch, gleichsam, um die Stelle festzuhalten, bei welcher die Unterbrechung eingetreten war. Hieronymus aber hält die rechte Hand am Blatte und blickt über das Buch auf die Ankömmlinge, gleich einem der bereit ist, nach Ablauf der Störung in seinem Geschäft fortzufahren.*) In glücklichster Weise hat diese Composition Raphael, dessen eigne Hand man in allen wesentlichen Theilen, namentlich in der ausserordentlichen Lebendigkeit der Köpfe und in dem breiten, markigen Vortrag, erkennt, zugleich die Gelegenheit gewährt, uns das Kind, den Knaben, den Jüngling, die Jungfrau und den Greis in wunderbarster Schönheit darzustellen. Das Christuskind gehört, sowohl in den Zügen, und dem Ausdruck der Freundlichkeit, als in dem Augenblicklichen des doppelten Motivs der Hände, zu den schönsten des Meisters und ein Gleiches gilt auch von der Maria, in deren schönen Zügen Hoheit und jungfräuliche Demuth unvergleichlich gepaart sind. Die Schüchternheit in dem Knaben Tobias ist von ganz eignem Reiz. In dem Profil des Engels, zu welchem das Kupferstichcabinet in Berlin das schöne, in schwarzer Kreide ausgeführte Studium besitzt, hat Raphael ein Motiv des inbrünstigen Flehens, welches schon auf einem schönen Bilde aus der Schule des Perugino im Berliner Museum befindet (Nr. 138), zur höchsten Ausbildung gebracht. In den edlen Zügen des greisen Hieronymus verräth sich endlich noch eine ungebrochene Manneskraft. Mit diesen Einzelheiten steht aber die Gesammtwirkung dieses Bildes auf gleicher Höhe. In dieser Beziehung ist, in der vorwaltend sehr warmen Färbung, sowohl in den Fleischtheilen, als in den Gewändern, dem glühenden Roth im Kleide des Hieronymus, dem tiefen Gelb in dem des Tobias, und dem sehr kräftigen Gelbbraun in dem, den Heiligen begleitenden Löwen, dieses Bild nur mit zwei anderen unter den grossen Werken Raphael's zu vergleichen, der Madonna di Fuligno und der Messe von Bolsena. Diese

*) Diese so treffende Erklärung der Motive rührt von de la Puente, viage de España T. II. p. 78 her, aus welcher sie v. Rumohr in seinem Aufsatze über Raphael aufgenommen hat. S. Italienische Forschungen Th. 3 S. 128.

Wahrnehmung leitet nun auf eine etwas nähere Bestimmung über die Zeit, in welcher dasselbe gemalt worden, als bis jetzt feststeht. Die Madonna von Fuligno ist sicher im Jahr 1511 angefangen und wahrscheinlich bis zum Februar des folgenden Jahres, in welchem der Besteller desselben, der Geheimschreiber des Pabstes Julius II., Sigismondo Conti, starb, beendigt worden. Ich habe schon früher*) in diesem Bilde, sowohl in der ungemein warmen, der venezianischen Schule nahe verwandten Farbengebung, als in dem breiten und markigen Vortrag den Einfluss des, im Jahr 1511 nach Rom gekommenen Sebastian del Piombo, welcher damals noch ganz die warme Färbung seines Meisters Giorgione besass, nachgewiesen, und zugleich bemerkt, dass ein Aehnliches auch für die Farbengebung und für die Charakteristik des Kopfes bei der, sicher im Jahre 1512 ausgeführten, Messe von Bolsena stattfindet. Da nun auch die Aehnlichkeit der Auffassung in den Köpfen der Cardinäle auf diesem Frescobilde mit dem des h. Hieronymus, der Chorknaben mit dem des jungen Tobias sich mir von Neuem aufdrängte, dürfte es wohl mit Sicherheit anzunehmen sein, dass die Ausführung dieses Bildes entweder noch in das Jahr 1512, oder spätestens in die erste Hälfte des Jahres 1513, jedenfalls aber früher fallen muss, als Raphael, von Leo X. zum Baumeister der Peterskirche ernannt und mit der Restauration des alten Roms auf dem Papier betraut, die Ausführung grösserer Arbeiten vorzugsweise seinen Schülern überlassen musste, so dass es wohl, mit Ausnahme der Madonna des h. Sixtus in Dresden, sicher das letzte grosse Altarbild sein möchte, welches er in allen Haupttheilen mit eigner Hand ausgeführt hat. Im Jahr 1638, unter dem Beistande des Generals der Dominicaner vom Vicekönig von Neapel, dem Herzog von Medina las Torres aus der Kirche weggenommen, und von ihm im Jahre 1644 nach Spanien gebracht, kam es im Jahre 1656 in den Besitz Philipp IV. Im Jahr 1813 wurde es in Paris von Bonnemaison von Holz auf Leinwand übertragen und bei dieser Gelegenheit in einigen Theilen etwas zu stark geputzt. Im Ganzen aber ist die Erhaltung noch gut zu nennen.

Die Heimsuchung, ein im Auftrag des Kammerherrn der Päpste Julius II. und Leo X., Giovan Batista Branconio, für dessen Familiencapelle in der Kirche S. Silvestro zu Aquila in den Abruzzen ausgeführtes Bild von 6 F. 2 Zoll Höhe, 4 F. 5½ Z. Breite, ist, mit dem bekannten Bilde des Mariotto Albertinelli in Florenz, wohl die schönste Darstellung dieses Gegenstandes.

*) S. meinen Aufsatz über den künstlerischen Bildungsgang Raphael's etc. im Historischen Taschenbuch von Friedrich von Raumer vom Jahr 1856 S. 24, wo ich, obgleich ich damals das Bild der Madonna mit dem Fisch nur aus einer im Besitz des Herzogs von Wellington befindlichen Copie kannte, zu einem ähnlichen Ergebniss gelangt war S. 28 f.

Der geistige Gehalt desselben tritt uns sowohl in den Köpfen, als in den Motiven, ebenso schön als auch deutlich entgegen. Der Ausdruck verschämter Demuth in den schönen Zügen der, die Augen niederschlagenden, Maria, ist nicht minder trefflich, als der der freudigen Verehrung in dem Profil der ihr lebhaft entgegen eilenden und sie umfassenden Elisabeth. Ich theile ganz die Ansicht von Passavant, dass auch die Ausführung in den wesentlichen Theilen von Raphael selbst herrührt, doch spricht die in den Schatten der Fleischtheile graue, in den Lichtern weissliche Farbe, die ebenfalls mehr gebrochenen Farben der Gewänder, die im Allgemeinen kühlere Haltung für eine etwas spätere Zeit, etwa 1514 oder 1515. In der Landschaft befindet sich, in Beziehung auf die Taufnamen des Bestellers, die Taufe Christi. Dieses in goldener Capitalschrift Raphael Urbinas f. bezeichnete Bild, im Jahr 1625 vom König Philipp IV. für das Escorial erworben, wurde im Jahr 1813 nach Paris gebracht und kehrte im Jahr 1822 nach Spanien zurück. Bei der Uebertragung von Holz auf Leinwand durch Bonnemaison, war, in Folge fehlender Theile an den Fugen der Bretter, eine Restauration erforderlich, welche besonders die sich fassenden Hände hart betroffen hat.

Die Kreuztragung Christi. Mit Recht ist die jetzt durch den Stich von Toschi allgemein bekannte Composition dieses, nächst der Transfiguration, grössten Staffeleibildes von Raphael (9 F. 11 Z. hoch und 7 F. 2 Z. breit), der Gegenstand höchster Bewunderung aller Sachverständigen gewesen. Da es bekanntlich für die Kirche „Maria dello Spasimo“, so genannt, weil die heilige Jungfrau dort als die Helferin gegen Krämpfe angerufen wurde, von dem Kloster der Olivetaner in Palermo bestellt wurde, woher es die Benennung „Lo Spasimo di Sicilia“ erhalten hat, war natürlich der Gegenstand und das Format dem Künstler vorgeschrieben. Die für die Darstellung eines Zuges höchst ungünstige, überhöhte Form hat er dadurch glücklich überwunden, dass er den Weg nach Golgatha gleich vor dem Thor von Jerusalem eine starke Biegung machen lässt, worauf der Zug, mit einem Fahnenträger zu Pferde an der Spitze, in das Bild hinein verkürzt ist, während das Ende desselben mit dem ebenfalls berittenen Centurio sich noch im Thore der Stadt befindet. Der, in der Nähe desselben unter der Last des Kreuzes zusammengesunkene, Christus in der Mitte des Vorgrundes zieht sogleich den Blick des Beschauers auf sich und trifft zunächst die Gruppe der Maria, des Johannes und der anderen heiligen Frauen, geht aber erst dann auf die, hiemit im schroffsten Gegensatz stehenden, Christus misshandelnden Henker, und die gewaltige Gestalt des Simon von Cyrene über, welcher auf den, durch den vorgestreckten Arm mit dem Commandostab ausgedrückten Befehl des Centurio, mit kräftigen Händen das Kreuz ergreift, wodurch höchst lebendig der nächste Moment, in welchem sich der Zug weiter bewegen wird,

angedeutet ist. Was nun aber die Ausführung dieser bewunderungswürdigen Composition anlangt, so steht dieselbe nach meinem Gefühl nur in der Gruppe Christi, des Johannes und der heiligen Frauen auf der gleichen Höhe mit derselben, und nur diese dürften daher von Raphael's eigener Hand ausgeführt worden sein. In der That ist mir in der ganzen neueren Kunst kein Bild bekannt, in welchem der tiefste Seelenschmerz so verschiedenartig in einer Reihe von Köpfen ausgedrückt wäre, ohne durch eine Uebertreibung das Gesetz der Schönheit irgend zu verletzen. In dem, von der Anstrengung und dem Uebermaass des Schmerzes des Körpers und der Seele gerötheten, höchst edlen Antlitz, malt sich doch zugleich das Mitleid, der offenbar von den bewegten Lippen ausgesprochenen Worte „Weinet nicht über mich, ihr Töchter Zions, sondern über euch und eure Kinder.“ An hohem Adel des Ausdrucks steht ihm zunächst der Kopf der Mutter Maria, dessen Wirkung noch durch das hülflose Vorstrecken der schönen Hände gesteigert wird. Am leidenschaftlichsten ist aber der Ausdruck des Schmerzes in der Magdalena, mit dem aufgelösten, goldigen Haar, und wohl stimmt damit das glühende Roth ihres Gewandes überein. Der milde und edle Schmerzensausdruck der Frau, welche die gefalteten Hände gegen die Wange presst, bildet damit einen schönen Gegensatz. Auch die edlen Züge des Johannes drücken mehr ein inneres Seelenleiden aus. Der Schmerz der Maria im Profil, ganz vorn, wird endlich dadurch zum Weinen gesteigert, dass sich zu dem über den Erlöser noch das Mitleid über das unsägliche Leiden seiner Mutter gesellt. Alle anderen Theile des Bildes stehen mehr oder minder unter der Höhe der Erfindung und rühren ohne Zweifel von der Hand der Schüler her. Ich will hier nur das Uebertriebene in der Angabe der Muskeln des Simon von Cyrene hervorheben, dessen übermässig starken Arm ich nicht mit Passavant auf Rechnung der Restauration schieben kann, welche dieses Bild in Paris gelegentlich seiner Uebertragung von Holz auf Leinwand in den Jahren von 1813—1822 von Bonnemaison erfahren hat. Dieses scheint auch für Jeden mit der Geschichte Raphael's Bekannten als ganz natürlich, denn sicher fällt die Ausführung dieses Bildes in die Jahre 1517 oder 1518*) mithin in die Zeit, als Raphael schon längst von Leo X. mit jenen oben erwähnten anderweitigen Stellungen betraut, nur noch wenig Zeit zum Malen finden konnte. Dagegen bin ich fest überzeugt, dass, sowohl die im Allgemeinen kühle, als durch die grellen Gegensätze der Farben der Gewänder jetzt bunte Haltung,

*) Dass sich auf der ersten Ausgabe des Stiches von dessen Composition von Agostino Veneziano das Jahr 1517 angegeben findet, beweist keineswegs, dass das Bild damals schon vollendet war, indem die Kupferstiche in jener Zeit nicht nach Bildern, sondern nach Zeichnungen ausgeführt wurden.

so wie die Härte der Umrisse in manchen Theilen, das hie und da Kühlrosige im Fleischton des Bildes, auf die Rechnung der verschiedenen Restaurationen zu schreiben sind, welche über dieses Bild, von dem Schiffbruch, bei seiner ersten Ueberführung von Rom nach Palermo, seinem Transport nach dem Escorial, als Philipp IV. es aus der dortigen Kirche nach dem Escorial bringen liess, bis zu der schon erwähnten in Paris ergangen sind. Sichtlich fehlen in den meisten Theilen die Lasuren, wodurch dieselben ursprünglich zu einer wärmeren und harmonischen Haltung gestimmt gewesen sind.

Das Portrait des Cardinals Bibiena ist meines Erachtens das ausgezeichnetste Werk, welches wir von Raphael in diesem Fache besitzen. Es steht in der erstaunlichen Lebendigkeit und dem Adel der Auffassung der feinen und geistreichen Züge, jenes als Staatsmann, wie als Mann von seltenster Bildung von Leo X. so hochgehaltenen Cardinals, auf gleicher Höhe mit den berühmten Portraiten der Päbste Julius II. und Leo X. in Florenz, übertrifft dieselben aber noch an Feinheit und Ausbildung im Einzelnen, namentlich in der Modellirung der Fleischtheile, innerhalb des sehr wahren Localtons. Da das Verhältniss Raphael's zu Bibiena ein so inniges war, dass dieser ihn mit seiner Nichte verlobte, liegt es sehr nahe, dass er dieses Bild mit dem Aufbieten seiner ganzen, damals (etwa um 1515) völlig entwickelten Kraft als Künstler und mit besonderer Liebe ausgeführt hat. Bei dem Anblick desselben ward es mir klar, warum mich das in Florenz befindliche Exemplar dieses Bildes, was auch Passavant als eine Wiederholung aus der Werkstätte Raphael's angiebt, nie recht befriedigen wollte. Wahrscheinlich hat Balthasar Castiglione, der Erbe dieses Bildes, als er im Jahr 1525, als Gesandter des Herzogs von Mantua, nach Madrid ging, dasselbe dort mit hin genommen, wo es denn nach seinem, im Jahr 1529 erfolgten, Tode geblieben sein mag.

Ich komme jetzt auf die dem Raphael beigemessenen Bilder, an denen ihm nur die Composition, die Ausführung aber zuverlässig nur seinen Schülern angehört. Das berühmteste derselben ist die bei Raphael von dem Herzog von Mantua bestellte, später von dem König Carl I. von England mit allen Bildern der Familie Gonzaga käuflich erworbene, nach dessen Tode aber von Philipp IV. für 2000 £ gekaufte heilige Familie, bei deren Anblick der König in die Worte ausbrach: „Das ist die Perle meiner Bilder", welcher Name denn demselben geblieben ist. Der Gegenstand ist hier ganz als eine Familienscene aufgefasst. Die bei der Wiege sitzende Maria hält das Kind auf ihrem Kniee, welches voll Freude nach den, ihn von dem kleinen Johannes in seinem Fellchen dargebrachten Früchten langt. Die dabeisitzende h. Elisabeth wird traulich von der Maria an ihrer Schulter umfasst. Diese Composition athmet in vollem Maasse das Raphael eigne Gefühl für Schönheit der Form, für Grazie der Motive, dessungeachtet lässt das Bild durch die Art

der Ausführung etwas kalt. Dieselbe rührt nämlich, wie Passavant richtig bemerkt, durchweg von seinem Schüler Giulio Romano her. Die Behandlung ist nach Art desselben sehr fleissig, aber verschmolzen, die Angabe der Muskeln ziemlich stark, die Schatten des Fleisches, der Ton der ganzen Landschaft dunkel, die Gesammthaltung schwer.

Eine andere, höchst reizende Composition von Raphael ist die, das Kind auf ihren Knieen haltende Maria in halber Figur, welches die Hände nach einem, von Johannes gehaltenen, Spruchbande, worauf die Worte „Ecce agnus dei" ausstreckt, während hinten der h. Joseph steht. Die Benennung „La sagra familia de la rosa" verdankt das Bild der Rose auf einem, erst gelegentlich einer in Spanien gemachten Restauration angesetzten Stück. In den Köpfen der Maria, wie der schönen Kinder herrscht eine sehr ansprechende, aber durchaus weltliche Lebenslust. Die in einem hellen und kühlen Gesammtton gehaltene Ausführung ist sehr breit und geistreich, und dürfte nach einem Altarbilde, Maria mit dem Kinde von Heiligen umgeben, welches ich in der Kirche der Camaldolenser in Gubbio gesehen, vielleicht von dem trefflichen Raphael dal Colle herrühren, welcher bekanntlich auch im Saal des Constantin das grosse Frescogemälde der Schenkung Roms an den Pabst ausgeführt hat. Ich ziehe dieses Bild einem, dieselbe Composition enthaltenden, in der Sammlung des jetzt verstorbenen Schotten Munro in London vor, welches durch einen Stich von Forster allgemein bekannt ist. Obwohl ich Passavant's Ansicht, dass dasselbe von Giulio Romano herrührt, theile, und obwohl fleissiger und wärmer in der Farbe, ist es doch in den Formen schwerer, in der Behandlung minder frei und geistreich.

Das lebhaft Bewegte aller Compositionen der heiligen Familie aus der späteren Zeit Raphael's hat auch das, unter dem Namen der „Sagra familia del Agnus Dei" bekannte, 4 F. 5 Z. hohe und 3 F. 5 Z. breite Bild. Das auf dem Knie der Mutter gehaltene Kind beugt sich lebhaft vor, um mit der Rechten den kleinen, ihm das Spruchband mit jenen Worten darreichenden, Johannes zu umfassen, während es mit freudigem Ausdruck den Kopf nach der Maria umwendet, rechts befindet sich, auf das Bruchstück einer antiken Architektur gestützt, der h. Joseph in stiller Betrachtung. Obgleich das Bild an der Wiege, worauf jedes der Kinder einen Fuss setzt, mit: Raphael pinx bezeichnet und die Gruppe der Kinder von ausserordentlicher Schönheit ist, so theile ich doch ganz die Ansicht Passavant's, dass Raphael selbst dasselbe nicht berührt hat, sondern dass es, nach der Uebereinstimmung in der etwas kühlen Färbung und dem fleissigen, aber etwas glatten Vortrag mit dem, sicher von *Francesco Penni* ausgeführten, unteren Theile der Krönung Mariä aus Monte Luce in der päbstlichen Sammlung im Vatican, wahrscheinlich von diesem Schüler Raphael's gemalt worden ist. Unter den ver-

schiedenen, nach dieser Composition ausgeführten Bildern ist es aber bei Weitem das vorzüglichste, und übertrifft namentlich das, unter Raphael's Namen vorhandene Exemplar im Palast Pitti, welches dort nach einer sich im Grase befindlichen Eidexe „la sagra familia della lacerta“ genannt wird, um Vieles.

Schliesslich erwähne ich noch der beiden Bildnisse der Venetianer Andrea Navagero und Agostino Beazzano (Nr. 901 und 909), welche hier, auf zwei Tafeln getrennt, ziemlich gleichzeitig nach dem, auf einer Tafel gemalten, früher im Hause des Cardinals Pietro Bembo in Padua befindlichen, aber leider verschollenen, Bilde Raphael's copirt sind. Sie sind gleich der Copie im Palazzo Doria in Rom sicher von einem Maler der venezianischen Schule ausgeführt, stehen aber jenem, obwohl gleichfalls von sehr warmem Ton, in der Lebendigkeit nach, und sind auch härter in den Formen.

Von den Verlusten, welche der Gemäldeschatz der spanischen Krone durch die Gewaltherrschaft der Franzosen erlitten, ist besonders die lombardische Schule hart betroffen worden. Im Escorial befand sich nämlich das unter dem Namen der „vierge au panier“ berühmte, jetzt in der Nationalgalerie in London vorhandene Bildchen des *Correggio,* so wie der, jetzt als Geschenk des Königs Ferdinand VII., im Besitz des Herzogs von Wellington befindliche Christus am Oelberg, desselben Meisters, von denen ich in meinem Werke über die Kunstschätze in England Rechenschaft gegeben habe. Von den beiden, jetzt dem Correggio im Museum von Madrid beigemessenen Bildern, rührt meines Erachtens nur das eine, das sogenannte „Noli me tangere“ von ihm her. Ich theile ganz die Ansicht von Passavant, dass es ein etwas schwächeres Werk aus der sehr frühen Zeit des Meisters ist. Die Motive in beiden Figuren sind zwar sehr sprechend und lebendig, doch ist der, die Berührung der Magdalena abwehrende, erhobene Arm Christi sehr schwach gezeichnet. Von hinreissender Schönheit ist dagegen der Ausdruck des Profils in der knieenden Magdalena, auch die Fleischtheile von warmer, wahrhaft leuchtender Klarheit. Das andere Bild, eine Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes (Nr. 831), ist zwar in der Composition, und der harmonischen Färbung sehr ansprechend, rührt aber nach der Behandlung doch nur von einem der besten Nachfolger des Correggio her. Zwei andere, als zweifelhaft ausgegebene, Bilder, die Beweinung des Leichnams Christi und die Enthauptung des h. Placido, sind mittelmässige Copien nach den bekannten Originalen des Correggio in der Sammlung der Akademie zu Parma.

Von *Parmegianino,* dem berühmtesten Nachfolger des Correggio, sind hier zwei Bildnisse, Kniestücke, das eines Mannes (Nr. 867) und einer Frau, vorhanden, welche in jedem Betracht, edler Auffassung, trefflicher Zeichnung, klarer und warmer Färbung und ebenso fleissiger, als meisterlicher Behandlung

zu seinen allervorzüglichsten Werken gehören. Eine heilige Familie mit zwei Engeln (Nr. 822) ist zwar in den Motiven und Köpfen geistreich, aber manierirt, doch können mich die schwärzlichen Schatten nicht bestimmen, das Bild mit Passavant von einem seiner Nachahmer zu halten, indem das berühmte Altarblatt dieses Meisters in der Pinacothek von Bologna noch ungleich mehr an diesem Uebelstand leidet.

Bilder der venezianischen Schule.

Der Zahl nach ist diese Schule unter den italienischen im Museum von Madrid am reichsten vertreten, doch sind darunter nur wenige Bilder aus der früheren Zeit des Tizian, welche dieselbe auf ihrer vollen Höhe zeigen. Noch am meisten an die Schule des Giovanni Bellini erinnert eine, früher irrig demselben beigemessene, Verleihung des Schüsselamtes in Gegenwart von drei heiligen Frauen, halbe Figuren, worin ich indess mit völliger Sicherheit ein, durch die ansprechenden Köpfe, die warme und klare Farbe, die fleissige Ausführung, ausgezeichnetes Werk des bisher viel zu wenig beachteten *Vincenzo Catena* erkannte, welches in jedem Betracht eine nahe Verwandtschaft zu einer, von Heiligen umgebenen, Maria mit dem Kinde im Berliner Museum (Nr. 19) zeigt. Madrazo sagte mir, dass diese Ansicht schon verschiedentlich geäussert worden sei.

Ich komme zunächst auf die Betrachtung der Werke des *Tizian*, deren ungeachtet manches in dem schon erwähnten Brande des Palastes im Pardo ein Raub der Flammen geworden, noch immer sechsundvierzig vorhanden sind, von denen indess viele flüchtigere Arbeiten seiner sehr späten Zeit sind, so dass ich nur die vorzüglicheren, und zwar in der Folge, in welcher sie ungefähr gemalt sein möchten, in Betracht ziehen kann.

Die frühsten unter denselben sind ohne Zweifel zwei, von einer Folge von vieren, welche Tizian für den Herzog Alphons I. von Ferrara gemalt hat. (Jedes ist 5 F. 8 Z. hoch und 6 F. 2 Z. breit). Da das eine derselben, eine Versammlung der antiken Götter, früher bekanntlich in der Sammlung Camuccini in Rom, jetzt in Alnwick Castle, einem Landsitz des Herzogs von Northumberland unfern der schottischen Grenze, bereits von dem Meister Tizian's, Giovanni Bellini, angefangen, welcher im Jahr 1516 starb, und so weit gebracht war, dass von Tizian nur die Landschaft herrührt, so erhellt hieraus, dass die Ausführung der anderen drei in die nächst folgenden Jahre fällt, in welcher der im Jahr 1477 geborene, Meister sich im kräftigsten Mannesalter befand. Das zweite dieser Bilder, Bacchus und Ariadne auf Naxos, gehört bekanntlich zu den schönsten Zierden der Nationalgalerie in London. Von den hier befindlichen stellt das eine das Fest der Venus,

als Göttin der Fruchtbarkeit, das andere ein Bacchanal vor. Auf dem ersten sieht man auf der linken Seite die marmorne Statue der Venus, welcher einige Mädchen ihre Verehrung darbringen, der ganze übrige Vorgrund der schönen Landschaft wird aber von einer Fülle von reizenden Kindern und geflügelten Genien eingenommen, welche in seliger Lust sich den verschiedensten Spielen überlassen. Einige liebkosen, andere balgen sich, noch andere strecken die Händchen empor, um die Aepfel aufzufangen, welche ihre, in der Luft fliegenden Gefährten von den Bäumen pflücken. Der Meister hat förmlich in diesen reizenden Motiven geschwelgt und kaum ein Ende finden können. Ja man kann nicht leugnen, dass nach den strengeren Gesetzen der Anordnung, wie sie z. B. ein Nicolas Poussin befolgt, hier eine gewisse Ueberfülle vorhanden ist. Und doch wird man nicht müde, diese Kinder, welche sehr sorgfältig in einem goldigen Ton von seltenster Wärme und Klarheit modellirt sind, immer von Neuem anzusehen.

Nicht minder schön ist das Gegenstück des Bacchanals. Unter den, in verschiedenen Beziehungen bacchischer Lust schwelgenden Satyrn und Nymphen, fällt besonders eine, im Vorgrunde schlafende, durch die schönen Formen und die goldige Färbung auf. Auch Silen hat sich, weinberauscht, dem Schlafe überlassen. Diese trefflich erhaltenen Meisterwerke haben aber für den Freund der Kunstgeschichte noch ein ganz besonderes Interesse. Nachmals in den Besitz der Familie Lodovisi in Rom gelangt, haben sie offenbar späteren Künstlern, namentlich dem Albani und dem Nicolas Poussin, für ihre, mit Recht so berühmten, Kinder und Nymphen zu Vorbildern gedient.

Maria hält das Kind auf den Armen (Nr. 792), welchem die h. Brigitta eine Rose reicht. Mehr zurück ein Heiliger im Harnisch, nach dem Catalog Hulfo, der Gemahl der Brigitta. Halbe Figuren. Dieses Bild gehört, sowohl durch die Schönheit und den Ausdruck der Maria, das Gefühl demüthiger Verehrung in den Zügen des Heiligen, von einer edlen, kräftigen Männlichkeit, als durch die harmonische Stimmung wärmsten und klarsten Tons, die treffliche Malerei, im breiten und freien Vortrag, zu den grössten Meisterwerken der venezianischen Schule aus der Zeit ihrer höchsten Blüthe. Obwohl ich in Madrid die Benennung Giorgione, welche es trägt, für richtig hielt, bin ich doch nachmals durch das erneuerte Studium verschiedener heiliger Familien des Tizian, namentlich der in der Dresdner Galerie, worauf sich die schwangere Frau dem Christkinde darstellt, zu der Ueberzeugung gelangt, dass es ein Werk des Tizian aus dessen schönster Zeit, als der Verkehr mit Giorgione noch bei ihm nachwirkte, also spätestens aus dem Jahr 1520 ist. — Diesem Bilde schliesst sich eine Maria, als Mater dolorosa (Nr. 922), in halber Figur, würdig an. Nur sehr selten trifft man bei Tizian

diese Tiefe des ergreifendsten Schmerzes so vortrefflich ausgedrückt, an, und dabei ist der Ton ebenso fein, als warm und klar. Auch das Gegenstück, ein Ecce homo, ist in denselben Beziehungen ein treffliches Werk. Ebenso ist eine Ruhe auf der Flucht nach Aegypten (Nr. 868) ein gutes Bild des Meisters aus seiner mittleren Zeit.

Das Portrait Kaiser Carls V. noch in jüngeren Jahren, ganze Figur, in sehr eleganter Tracht, einem kurzen Rock von weissem Damast, mit Puffärmeln und Pelzkragen, goldgelbem Unterkleid und weissen Beinkleidern und Schuhen. Sein Haupt bedeckt ein kleines Barret mit kleiner Feder. Neben ihm ein grosser Hund, welchen er am Halsbande festhält. In dem Adel und der Wahrheit der Auffassung ebenso vorzüglich, als in der Feinheit der Durchbildung in seinem klarsten Ton. Es ist das Bild, wobei der Kaiser dem Meister den Pinsel aufgehoben haben soll. Nicht minder schön ist auch das Bildniss des noch sehr jungen Philipp II., Gegenstück des vorigen, in einer reich mit Gold verzierten Rüstung, weissen Beinkleidern und Schuhen, die Rechte auf dem Helm neben ihm, die Linke am Griff seines Degens. — Auch das Bildniss von Isabella, Gemahlin Carl V., halbe Figur, ist in Auffassung und Farbe von ungemeiner Zartheit. In einem aus der Sammlung Carl I. stammenden, Bilde der Salome, welche das Haupt Johannes des Täufers in einer Schüssel emporhält, hat er, wie verschiedentlich*) das Motiv und die Züge des Portraits seiner Tochter Lavinia im Museum von Berlin benutzt. Ihr Kleid ist indess hier roth, während es in letzerem gelb ist. Obgleich von meisterhafter Ausführung, steht es doch im Ganzen dem Bilde in Berlin nach. Namentlich ist in diesem der etwas geöffnete Mund feiner und lebhafter, und stört in dem Madrider Bilde der schwarze Ton zwischen den Lippen. — Die Grablegung (Nr. 822) bez. in Capitalschrift: Titianus Vecellius eques, ist zwar ein Bild von grosser Meisterschaft, Auffassung, wie Behandlung deuten indess auf die spätere Zeit des Künstlers und stehen weit unter dem berühmten Bilde dieses Gegenstandes im Louvre. — Das Portrait Karl V. in höheren Jahren zu Pferde, in Rüstung und mit der Lanze, in dunkler Landschaft, weit über lebensgross (11 Fuss 11 Zoll hoch und 10 Fuss breit). Die Auffassung hat hier etwas Grossartiges, die sehr breite Behandlung ist von seltner Meisterschaft, doch der etwas schwere Ton zeigt die spätere Zeit des Meisters. — Derselben gehört auch das grosse, unter dem Namen „La gloria di Tiziano“ bekannte und ebenfalls für Carl V. gemalte, Bild an, in dessen oberstem Theil

*) So in dem, weil sie ein Schmuckkästchen in der Schüssel hält, unter dem Namen „la casette du Titien“ bekannten Bilde aus der Galerie Orleans, jetzt in der Sammlung des Grafen de Grey in London, und in einem im Jahr 1650 von Hollar gestochenen Bilde, wo drei Melonen in der Schüssel liegen, in der Sammlung der Herrn van Verle.

die heilige Dreieinigkeit in einem himmlischen Glanze und von Engeln umgeben erscheint, ihnen zur linken Seite Maria und Johannes der Täufer und etwas mehr unten die Propheten, die Evangelisten und andere Heilige, auch der unbekleidete Noah, welcher die Arche emporhebt. Alle diese werden von der Kirche, einer knieenden, weiblichen Gestalt mit lebhaft ausgestreckten Armen, der h. Dreieinigkeit vorgestellt. Zur rechten Seite der Kaiser, seine Gemahlin, Philipp II. und andere Glieder der Familie in weissen Kleidern von Engeln eingeführt. In der Anordnung dieser sehr reichen Composition vermisst man die Beobachtung der Stylgesetze, und die Wirkung ist durch die vielen, sehr lebhaften, ja gewaltsamen Bewegungen sehr unruhig. Dennoch imponirt das Ganze ungemein durch die künstlerische Beherrschung dieser Welt von Figuren, und die höchst meisterliche, wenn schon etwas decorative Behandlung. — Die heilige Margaretha, aus dem geborstenen und sterbenden, ungeheuren Drachen, welcher sie, nach der Legende, verschlungen hatte, hervorgestiegen, hält in lebhaftester Bewegung und mit aufgelöstem Haar, diesem das Kreuz vor. (8 Fuss 8 Zoll hoch und 7 Fuss 6 Zoll breit). Von seltener Grazie und Augenblicklichkeit des Motivs, doch, in Uebereinstimmung mit dem Gegenstande, von dunkler Haltung.

Auch die folgenden Bilder aus dem Kreise der Mythologie sind aus der späteren Zeit des Meisters. Venus, welche den Adonis zurück zu halten sucht, fast lebensgrosse Figuren. Dieses im Jahr 1548, also mit 71 Jahren für Ottavio Farnese ausgeführte Bild hat jetzt etwas Trübes in der Farbe, steht dem in einem klaren und warmen Ton gemalten Exemplar dieser schönen, in so manchen Wiederholungen vorkommenden Composition, mit kleineren Figuren, vormals in der Sammlung Camuccini in Rom, jetzt in Alnwick Castle beim Herzog von Northumberland, weit nach. — Ungefähr aus derselben Zeit dürfte die Originalwiederholung der für denselben Ottavio Farnese im Jahr 1545 ausgeführten Danaë, welche den goldenen Regen empfängt, im Museum von Neapel herrühren. Sie steht jener indess noch näher als die, an sich ebenfalls schönen Exemplare in der Galerie des Belvedere in Wien und in der Eremitage in St. Petersburg. — Zwei Bilder der unbekleidet auf einem Ruhebett ausgestreckten Venus, weichen wesentlich in der Composition nur dadurch von einander ab, dass auf der einen, meines Erachtens um Einiges späteren, auch Amor befindlich ist. Beide haben grosse Schönheiten, stehen indess der berühmten, ungleich früher gemalten, in der Tribune der Galerie von Florenz, besonders in der Wärme und Klarheit des Fleischtons, um Vieles nach. — Der an den Felsen geschmiedete Prometheus. Ueberlebensgross. Solche Gegenstände waren für das künstlerische Naturell des Tizian nicht geeignet. Der Ausdruck ist unbedeutend, der Durchbildung so mächtiger Formen war seine Zeichnung nicht gewachsen,

sie haben etwas Leeres und Ungeschlachtes, auch die höchst breite und meisterliche Ausführung ist in das Decorative ausgeartet. — Die zwei kleinen Bilder, Diana und Actaeon und der Fehltritt der Calisto, vormals im Schlosse Buenretiro, entsprechen leider durchaus nicht dem grossen Rufe, welchen sie geniessen, sondern ich halte sie, nach den geistlosen Köpfen, dem schweren Ton, wie nach der Behandlung, für alte und keineswegs ausgezeichnete Copien nach den sehr schönen, wenn leider jetzt stark angegriffenen, grossen Bildern, vormals in der Galerie Orleans, jetzt in der herrlichen Sammlung des Lord Ellesmere in London.*)

Das späteste Bild Tizian's in Madrid ist ohne Zweifel die allegorische, auf den Sieg bei Lepanto bezügliche Vorstellung. Da dieser berühmte Sieg auf den 5. October des Jahres 1571 fällt, und der Meister das sehr grosse Bild von 12 Fuss Höhe und 9 Fuss 10 Zoll Breite, doch frühestens im folgenden Jahr beendigt haben kann, so erhellt daraus, dass er, 1477 geboren, dasselbe in seinem 95. Jahr gemalt haben muss. Erwägt man diesen Umstand, so muss man über dieses Werk, sowohl in Betracht der Erfindung, als der Ausführung wahrhaft erstaunen. Besonders ist das Portrait Philipp II. im Profil, welcher, Gott für den Sieg dankend, ihm seinen neugebornen Sohn, Don Fernando, darbringt, in der Wahrheit, dem Ausdruck und der Färbung, sehr vorzüglich. Aber auch der mit Ketten gefesselte Türke und die Trophäen zu den Füssen des Königs, so wie die in der Luft schwebende Figur des Ruhms mit der Krone des Sieges und einem Palmenzweige, endlich Andeutungen der Seeschlacht im Hintergrunde, verdienen Anerkennung, wenn schon die Farbe im Ganzen schwächer und schwerer und die Formen weniger ausgebildet sind.

Schliesslich erwähne ich des Bildes von Adam und Eva, welches einst gewiss sehr schön gewesen, da Rubens sich veranlasst gesehen, davon die schon besprochene Copie zu machen, jetzt aber so stark übermalt ist, dass nur noch der eine Vorderarm der Eva von seinem ursprünglichen Werth eine Vorstellung erweckt.

Von dem so seltnen *Giovan Antonio Licinio*, gewöhnlich, nach seinem Geburtsort, *Pordenone* genannt, befindet sich hier ein ausgezeichnetes Bild. Zu beiden Seiten der, in der Mitte mit dem Kinde thronenden, Maria, stehen in Verehrung die Heiligen Franciscus und Rochus. Die Köpfe derselben sind edel, die Gewänder, zumal das des ersteren, von trefflichem Geschmack, die Farbe sehr warm und klar, die Ausführung fleissig. (Etwa $^1/_3$ lebensgrosse Figuren.)

---

*) Näheres darüber in meinen Kunstwerken und Künstlern in England. B. I, S. 323. f.

Palma vecchio wird eine Maria mit dem Kinde, dem h. Joseph und drei verehrenden Hirten genannt, welche zwar in der Art der Composition und dem Farbenton ganz mit bekannten Bildern jenes Meisters übereinstimmt, indess in einigen Köpfen, namentlich in denen der Maria und des einen Hirten, so sehr die mehr spitzen Formen, und besonders die Bildung der Nase des *Bonifazio* zeigt, dass ich geneigt bin, das sehr ansprechende und fleissig durchgeführte Bild für ein Werk von ihm, unter starkem Einfluss des Palma in den bezeichneten Theilen, zu halten.

Lorenzo Lotto. Die Portraite eines Ehepaares und hinter demselben der Gott Hymen (Nr. 997), ist ein, in den Köpfen lebendiges, in der Farbe warmes und klares Bild dieses so ungleichen Meisters.

Paolo Veronese ist zwar angeblich durch sechsundzwanzig Bilder vertreten, unter denen auch sehr vorzügliche, doch keins allerersten Ranges, wie in den Galerien des Louvre und in Dresden, befindlich ist, und mehrere nicht einmal von ihm, sondern von seinem Nachfolger, *Paolo Farinato*, herrühren, welcher so häufig mit ihm verwechselt wird. Die ausgezeichnetsten seiner hiesigen Bilder sind: Christus, zwölf Jahr alt, im Tempel lehrend (Nr. 899). Die Composition dieses grossen Bildes ist ebenso reich, als eigenthümlich, die Köpfe mannigfaltig und lebendig, die Haltung vortrefflich. — Das Martyrium des h. Ginés, welcher sich weder durch die heidnischen Priester, noch durch das gezückte Schwert des Henkers zur Verehrung der falschen Götter bewegen lässt, ist gleichfalls eine reiche, vielleicht etwas zu dramatische Composition von ansehnlichem Umfang, von einer ebenso grossen Kraft und Klarheit der Farbe, als vortrefflicher Wirkung des Helldunkels. — Venus und Adonis (Nr. 843), weilen in einer heitern und sonnigen Landschaft in holder Eintracht unter dem Schatten eines Baumes. Unter den Bildern des Meisters aus dem Kreise der Mythologie dürfte dieses wohl eine der ersten Stellen einnehmen. In den Linien besonders glücklich componirt und von einer ungewöhnlich freien Ausbildung der nackten Körperformen, welche bei der Venus zugleich von grosser Schönheit sind, ist dies Bild in der Art des nur diesem Meister eigenthümlichen, kühlen Helldunkels, ein wahres Wunder von Reiz und Klarheit. — In einer Findung Mose von kleinem Format findet sich in den Hauptmotiven die so häufig, in den verschiedensten Grössen und Graden der Ausführung vorhandene Composition. Indess zeichnet sich dieses Exemplar durch die besondere Feinheit des Silbertons aus. — Nächstdem verdient noch ein, durch die lebendige Auffassung, die Klarheit der Farbe, den Reichthum der Kleidung, ausgezeichnetes, weibliches Bildniss (Nr. 794), Erwähnung. Nach dem schweren Gesammtton, dem ziegeligen und einförmigen Fleisch, den schwarzen Schatten, dem Fehlen der Mitteltöne, den harten Farben der Gewänder, rühren von Paolo Farinato,

eine heilige Mahlzeit, ein Opfer Abraham's und eine Anbetung der Könige her.

Von den siebenundzwanzig Bildern des *Tintorett* gilt noch ungleich mehr, als von denen des P. Veronese, dass sich darunter kein Bild befindet, woraus man die Eigenthümlichkeit des Meisters in ihrer ganzen Bedeutung kennen lernen kann. An Umfang das ansehnlichste Bild ist die Skizze (19 Fuss breit) zu dem gewaltigen Gemälde der Gemeinschaft der Gebenedeiten im Himmel, welches sich von ihm in dem Saal des grossen Raths in Venedig befindet, und von Velazquez, einem feurigen Verehrer des Tintorett, für König Philipp IV. in Venedig gekauft worden ist. Obwohl hier die ungemeine Leichtigkeit des Pinsels anzuerkennen ist, so macht das Ganze doch eine sehr zerstreute und unerquickliche Wirkung. — Zwei andere Bilder, eine Land- und Seeschlacht, und Tarquin und Lucretia, sind zu sehr übermalt, um eine nähere Besprechung zu rechtfertigen. In einigen Portraiten erscheint dagegen der Meister in seiner ganzen Grösse in dieser Gattung. Ein alter Herr, mit spärlichem, weissen Haar auf dem kahlen Kopf (Nr. 919) ist von einer Lebendigkeit der Auffassung und von einer Helligkeit, Kühle und Klarheit des Localtons, wie er bei Tintorett nur selten vorkommt, ein Cardinal (Nr. 904), von nicht minderer Lebendigkeit, ist dagegen in seinem gewöhnlicheren, goldigen Ton höchst meisterlich ausgeführt.

In Rücksicht der Bilder des *Jacopo*, *Leandro* und *Francesco Bassano* begnüge ich mich mit der Bemerkung, dass unter den achtunddreissig von ihnen vorhandenen, sich einige recht vorzügliche befinden, ihre grosse Einförmigkeit aber gerade durch diese so ansehnliche Zahl desto unangenehmer auffällt.

Unter den Meistern der späteren venezianischen Schule zeichnet sich ein Orpheus von *Padovanino* (Nr. 712) durch die noch immer warme, dem Tizian nachstrebende Farbe, eine Skizze zu einem Plafond, der Triumph der Venus (Nr. 1183), eine Spreu-Composition, durch die feine Haltung und das gewandte Machwerk aus.

Die bolognesische Schule der Carracci.

Die Anzahl der Bilder aus dieser Schule ist ziemlich ansehnlich, indess befindet sich darunter kein einziges Werk ersten Ranges für dieselbe, und selbst der ausgezeichneteren sind nicht viele. Da das Interesse für dieselbe mit Recht in neuerer Zeit sehr abgenommen hat, so werde ich mich mit einer kurzen Andeutung über die letzteren begnügen. Von *Lodovico Carracci* zeichnet sich das Brustbild eines dornengekrönten Christus durch die edlere

Gefühlsweise aus, welche er vor seinen gleichnamigen Vettern voraus hat. *Annibale Carracci* hat einen h. Hieronymus in der Wüste, den die Erscheinung von zwei Engeln im Schreiben unterbricht, von würdigem Charakter, und, in einem kleinen Rund, eine Maria mit dem Kinde aufzuweisen, worin man eine glückliche Nachahmung des Correggio wahrnimmt. Eine gebirgige Landschaft mit Bauwerken hat den edlen, historischen Styl, wodurch er sich in dieser Gattung hervorthut. Unter den sechszehn Bildern des *Guido Reni* ist durch die Schönheit, und eine gewisse Strenge in der Composition ein kleineres Bild (Nr. 928), Maria in der Herrlichkeit, über deren Haupt zwei Engel die Krone halten, und viele andere sie umschweben, ausgezeichnet. Die Färbung aber ist besonders hart und bunt. Hier findet sich auch das ursprüngliche Original des gefesselten h. Sebastian (Nr. 634), fast Kniestück in colossalem Maassstabe, von einer gewissen Grossheit der Formen und von edlem Ausdruck, von dem man in ganz Europa so vielen Wiederholungen begegnet. Auch ein besonders fleissiges Exemplar der, in Form und Ausdruck als Vorbild auf die eine Tochter der Niobe weisenden Cleopatra (Nr. 636) von der gewöhnlichen Blässe ist vorhanden. Von *Albano* gehört eine Toilette der Venus (Nr. 660) und ein Urtheil des Paris (Nr. 671) zu den besseren Exemplaren dieser, so oft von ihm behandelten Gegenstände. *Guercino* ist endlich durch eine Susanne mit dem Alten (Nr. 895) ziemlich gut vertreten.

Bilder der neapolitanischen Schule.

Unter der geringen Zahl von Meistern aus dieser Schule finde ich nur zwei zu erwähnen, nämlich *Salvator Rosa* und *Luca Giordano*. Von ersterem findet sich hier eine sehr schöne und grosse Landschaft, eine Ansicht des Golfs und der Stadt von Salerno. Sie braucht in dem feinen Silberton, der fleissigen Durchführung den beiden trefflichen Bildern dieses Meisters im Palast Pitti zu Florenz nicht nachzustehen. Auf einzelne der sechszig, hier von *Luca Giardano*, bekanntlich dem Lieblingsmaler des Königs Carl II., vorhandenen Bilder, deren Mehrzahl in verschiedenen Corridoren vertheilt ist, einzugehen, sehe ich mich nicht veranlasst. Immer muss man indess seine grosse Gewandtheit anerkennen, sich die Kunstformen der verschiedensten Meister anzueignen. So findet sich hier eine Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes in der Manier des Raphael, eine grosse allegorische Vorstellung auf den Frieden ganz in der Manier des Rubens.

(Schluss folgt.)

Die alte Marienkirche zu Danzig.

An den Conservator der Kunstdenkmale, Geheimen Regierungs- und Baurath Herrn **F. v. Quast** auf Radensleben.

Schon im Jahre 1270 wird in Danzig eine Marienkirche erwähnt.[1]) Unzweifelhaft stand dieselbe auf derselben Stelle, auf welcher die jetzige Kirche gl. N. sich erhebt. Sie war, dem damaligen Zustande der allgemeinen Cultur[2]) in Pommerellen und Preussen entsprechend, gewiss nur klein und höchst wahrscheinlich nur von Holz. Von derselben ist natürlich keine Spur mehr erhalten.[3])

Nachdem dann, seit dem Jahre 1308, die Stadt Danzig ein Besitzthum der Deutschen Ordensritter geworden war, entwickelte dieselbe sich, Dank der Betriebsamkeit deutscher Colonisten, in schnellem Wachsthum zu hoher Blüthe. Der Hochmeister Ludolf König v. Waizau beschenkte sie 1342 mit einer urkundlichen Verfassung[4]) (Handfeste), gab ihr seit 1343 feste Mauern und legte, wie eine alte Inschrift[5]) besagt, am 28. März 1343 den Grundstein[6]) zu einer neuen, massiven, der Jungfrau Maria ge-

1) Th. Hirsch, St. Marien zu Danzig (Danzig 1843) Bd. I., Seite 17 und Th. Hirsch, Danzigs Handels- und Gewerbsgeschichte (Leipzig 1858) Seite 6.

2) F. v. Quast in den Preuss. Prov.-Bl. 1850, Bd. IX. S. 7 u. 13.

3) J. C. Schultz, Danzig und seine Bauwerke in malerischen Radirungen. Text zu Folge I. Taf. 16, hält, jedoch ohne Grund, zwei Thurmgerüste aus Eichenholz auf dem Boden der heutigen Marienkirche für Ueberreste „der ältesten pommerellischen Marienkirche.“ Meine Gründe gegen diese Ansicht werde ich unten anführen. Diese älteste Kirche war gewiss viel kleiner, als Schultz annimmt.

4) Hirsch, Handelsgeschichte, Seite 19—20.

5) Hirsch, St. Marien I., Seite 31 u. 441.

6) Die Wahrheit der traditionellen Nachricht (Siehe Hirsch St. Marien I., 31), dass der Grundstein der neuen Kirche unter dem Glockenthurm gelegt sei, möchte ich bezweifeln, da man im Mittelalter den vergrösserten Neubau einer Kirche gewöhnlich mit dem Chor begann, unter dem Chor folglich auch den Grundstein legte. Vergl. W. Lotz Statistik der Deutschen Kunst Bd. I. Seite VII. und H. Otte, Kunst-Archäologie (Leipzig 1863) Seite 10. — Eine Abweichung von dieser allgemeinen Regel wäre denkbar, wenn der Glockenthurm, wie das an andern Orten (z. B. in Marienwerder) der Fall ist, wesentlich Zwecken der Befestigung diente. Doch lässt sich nicht einsehen, wie der Glockenthurm von St. Marien, im Mittelpunkt der ziemlich umfangreichen, mit Mauern umgebenen Rechtstadt Danzig, hätte zur Ver-

weihten Pfarrkirche, welche in künstlerischen Formen erbaut, durch die Freigebigkeit reicher Bürger geschmückt, nicht nur eine Zierde der Stadt, sondern auch der Ausdruck des religiösen Sinnes ihrer Bürger wurde. Sie war über ein Jahrhundert lang die allgemeine Pfarrkirche der Rechtstadt Danzig und blieb auch später bis auf unsere Tage die vornehmste (Oberpfarrkirche) und am reichsten ausgestattete unter den vielen Kirchen Danzigs.

Alle älteren Schriftsteller, Hennenberger, Hartknoch, Curicke, Ranisch, Gralath u. A. haben angenommen, dass der Bau der heute noch stehenden Marienkirche nach einem vorher festgestellten Plane in dem Jahre 1343 angefangen und erst im Jahre 1502 beendigt worden sei. Erst C. G. v. Duisburg[7]) hat durch das Studium von Eberh. Boetticher's historischem Kirchen-Register[8]) aufmerksam gemacht, darauf hingewiesen, dass der Bau von 1343 eine kleinere Kirche war, deren Fundament und Pfeiler noch vorhanden sind, dass diese später abgebrochen und die gegenwärtige grössere Kirche erst in den Jahren 1400—1503 erbaut worden sei. Doch fand diese richtige Ansicht, die ihm selbst freilich noch nicht ganz klar war, — denn er sagt später, der Bau der Kirche hätte 160 Jahre gedauert — nicht allgemeinen Anklang, denn Fiorillo[9]) und Löschin[10]) hielten auch ferner an der alten Anschauungsweise fest.

Es ist das grosse Verdienst des ausgezeichneten Geschichtsschreibers Th. Hirsch, mit gewohntem Scharfsinn und grosser Gelehrsamkeit in seinem überaus verdienstvollen, leider unvollendeten, Werke: „Die Oberpfarrkirche St. Marien zu Danzig" (Danzig 1843) zuerst überzeugend nachgewiesen zu haben[11]), dass das gegenwärtige Kirchengebäude nicht dasselbe sei, dessen Bau 1343 begonnen worden ist, dass jenes vielmehr bedeutend kleiner war, als die heutige Kirche, im XV. Jahrhundert nach und nach abgebrochen worden, und dass in zwei Perioden 1403—46 und 1484 bis 1502 eine neue Kirche in bedeutend grösseren Dimensionen erbaut wor-

theidigung dienen können. Man konnte ihn nur (als Bergfried) zur Umschau benutzen. Ueberdies beruht Hirsch's Angabe auf der handschriftlichen Chronik von Hans Spade von 1573 (im Stadt-Archiv zu Danzig) und dieselbe sagt (Fol. 74 b.) über die betreffenden Verhältnisse weiter nichts als: „Anno 1343 den Sonnabend vor Mitfasten ward der erste Stein gelegt zur Kirche unserer lieben Frau zu Danzig und den Montag darnach ward der erste Stein gelegt zu der Stadt-Mauer und zu dem Pfarr-Thurm."

7) v. Duisburg, Beschreibung von Danzig (Danzig 1809) Seite 114.

8) Ueber dasselbe siehe Hirsch St. Marien I. Seite 28 u. 34.

9) Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland (Hannover 1815 bis 20) Bd. II. Seite 218.

10) G. Löschin, Geschichte Danzigs (Danzig 1822) Bd. I. Seite 81.

11) Hirsch, St. Marien I. Seite 31 ff.

den ist, und dass dieser Bau des XV. Jahrhunderts derselbe sei, welchen wir noch heute sehen. Mit Hülfe des Architektur-Maler J. C. Schultz und des Maurermeister F. W. Krüger wurde es Hirsch sogar möglich, die Fundamente eines Theils der Umfassungs-Mauern des Langhauses der alten Kirche nachzuweisen.[12]) Er hat solche in seinen grossen Plan[13]) der Marienkirche eintragen lassen. Die Fundamente der Ost- und Westmauer hat Hirsch nicht gefunden, weil er sie nicht an der richtigen Stelle suchte. Die Breite der alten Kirche hat derselbe ziemlich genau auf 87 Fuss (aussen gemessen) angegeben, die Länge jedoch, weil er die Ost- und Westgrenzen nicht kannte, durchaus unrichtig. Auch hat Hirsch, auf Grund alter Tradition, schon erkannt[14]), dass die 12 Pfeiler des Langhauses, welche andere Dimensionen und andere Eckprofile zeigen, als die Pfeiler des Chors und des Querschiffes, dieser alten Kirche von 1343 angehören, und dass die wagerechten Gesimse, welche im südlichen Seitenschiff an fünf Pfeilern noch sichtbar sind[15]) mit dem niedrigeren Seitenschiff der alten Kirche in Verbindung stehen, dass die alte Kirche also ein basilikenartiger Bau gewesen sein müsse. Dass die Kirche jedoch ein „ungewölbtes Dach“ (soll heissen Decke) und das Mittelschiff Fenster gehabt, wie Hirsch[16]) annimmt, ist ein Irrthum, wie ich unten nachweisen werde. Eine „runde Chornische“ ist durchaus gegen den Styl der mittelalterlichen Baukunst im Ordenslande Preussen. Dass der heutige Glockenthurm der Kirche, welcher im Erdgeschoss 48 Fuss lang und 50 Fuss breit ist und 10 Fuss dicke Mauern hat, derselbe sei, welcher zur alten Kirche gehört, erscheint Hirsch unwahrscheinlich.[17]) Weil gerade zur Zeit seiner historischen Untersuchung (im Jahre

---

12) Hirsch (a. a. O. Seite 35) sagt, „das Fundament schien 3 Fuss breit zu sein“. Abgesehen davon, dass 3 Fuss Dicke für die Umfassungs-Mauern einer alten Kirche im Allgemeinen zu gering sein dürfte, sagen Bötticher und nach ihm von Duisburg ganz deutlich, dass dasselbe „6 Schuh“ dick sei, was in der That zu dem, wie ich unten zeigen werde, 5 Fuss dicken Umfassungs-Mauern, vollkommen passt. Nichts desto weniger dürfte Hirsch Recht haben, wenn er nur 3 Fuss gemessen hat, indem die alten Fundamente oben theilweise abgebrochen sein mögen, um den später dagegen gespannten Gewölben (der Gräber) ein sicheres Auflager zu gewähren.

13) In Ermangelung eigener Zeichnungen verweise ich auf den von Hirsch in seinem Buch über die Marienkirche publicirten grossen Grundriss, welcher genauer ist, als der bei Ranisch (Kirchengebäude der Stadt Danzig, Danzig 1695). Hirsch hat auch eine kleine geometrische Ansicht gegebeu. Schultz hat in seinen Radirungen, ausser malerischen Ansichten vom Innern und Aeussern der Kirche, auch einen Grundriss und einen geometrischen Aufriss geliefert. (I, 15).

14) Hirsch. a. a. O. Seite 36.

15) Siehe die malerische Ansicht des südlichen Seitenschiffes bei Schultz Danzig und seine Bauwerke. Folge I., Taf. 18.

16) Hirsch a. a. O. Seite 37. 17) Daselbst Seite 37.

1842) auf dem Kirchenboden ein bisher verdecktes, daher nicht sichtbares, achteckiges Thurmgerüst[18]) von nur 7 Fuss Durchmesser (20 Fuss von der Westfront des jetzigen Glockenthurmes entfernt) gefunden wurde, hält Hirsch dasselbe für Reste von dem Glockenthurm der alten Kirche, glaubt auch, dass der Dachreiter über dem Kanzelpfeiler[19]) der alten Kirche angehöre. Doch sind beide Gerüste ohne Zweifel viel jünger. Wie wäre es wohl möglich gewesen, bei der fast völligen Zerstörung der alten Kirche, nämlich dem Abbruch der Gewölbe und der Wände, der Erhöhung der erhaltenen Pfeiler um mehr als das Doppelte, der Einspannung der jetzt um so viel höher liegenden Gewölbe u. s. w. dieses alte Thurmgerüst zu erhalten! Und welchen Zweck sollte es, im Fall der Möglichkeit, wohl gehabt haben? Diese Thurmgerüste müssen demnach dem letzten, heutigen Kirchengebäude angehören.[20]) Von dem Dachreiter über dem Kanzelpfeiler sagt Eberh. Boetticher übrigens, was Hirsch übersehen hat, dass er im Jahre 1483 erbaut worden sei. Ein gleiches Alter wird, weil von gleicher Beschaffenheit und gleicher Construction, das andere Gerüst in der Nähe des Glockenthurms haben.

Hirsch hat seine hier besprochene Ansicht von der alten Marienkirche auch später festgehalten, wie derselbe z. B. in einer Note auf Seite 84 seiner Ausgabe von Weinreich's Chronik (Berlin 1855) andeutet. Dieselbe ist auch von allen Kunsthistorikern, welche nach Hirsch gearbeitet haben (Passavant, F. v. Quast, W. Lübke, F. Kugler, C. Schnaase, W. Lotz, H. Otte etc.) im Allgemeinen angenommen worden.

Unterdess hatte J. C. Schultz in dem Text zu Blatt 16 u. 18 der ersten Folge seiner verdienstvollen, schönen Radirungen: „Danzig und seine Bauwerke", auf Grund des Vergleichs mit anderen älteren Kirchen Preussens, der alten Marienkirche (welche er zum Unterschiede von der frühern und spätern Kirche stets die „Ordenskirche" nennt) einen polygon-artigen Chor-Abschluss, in der Breite des Hauptschiffes zugeschrieben und die Längenausdehnung derselben auf etwa 235 Fuss bestimmt. Seine aus Gründen der künstlerischen Composition hergeleiteten Maasse stimmen vortrefflich

18) Es ist dies eins von den beiden, von welchen ich in Anm. 3 gesprochen habe.

19) Hirsch a. a. O. I. 360.

20) Das Dach dürfte im Laufe der Jahrhunderte, sei es wegen Schadhaftigkeit oder in Folge eines Brandes erneuert worden sein, wobei ein entbehrlich scheinendes Thürmchen leicht unausgebaut geblieben sein kann. Eine historische Nachricht darüber ist mir freilich nicht bekannt. Doch hat keins der zehn kleinen Thürmchen mehr die ursprüngliche Spitze aus dem XV. Jahrhundert. Letztere sind entweder in Formen der Renaissance ausgeführt oder, wie auf der Nordseite, nur nothdürftig abgeschlossen. Jedoch zeigt die Ansicht von Danzig in Georg Brauns grossem Städtebuch (Lib. II. tab. 46) von 1572 das Aeussere der Marienkirche schon genau in dem Zustande wie heute.

mit der von Hirsch[21]) aus archivarischen Quellen bestimmten Grösse des der Kirche gehörenden Bauplatzes (275 Fuss lang) indem der letztere durch das Gebäude in der Weise ausgefüllt wird, dass im Osten und Westen noch je 20 Fuss frei bleiben. Schultz hat auch richtig erkannt, dass die Räume der Allerheiligen- und der Reinhold-Kapelle, sowie der Olai-Kapelle (unter dem Thurm) innerhalb der alten Kirche gelegen hätten, und dass die untere Etage des gegenwärtigen, kolossalen Glockenthurms, ja vielleicht „sogar der ganze Glockenthurm“ der Ordenskirche angehört. Auch Schultz ist der Ansicht, dass die alte Kirche eine Basilika gewesen, deren Mittelschiff, von der Höhe des Mittelschiffes der heutigen Kirche, durch besondere Fenster über den Dächern der Seitenschiffe erleuchtet[22]) worden sei und deren Seitenschiffe in ihrer Höhe durch die oben erwähnten Gesimse an den Pfeilern des südlichen Seitenschiffes bestimmt würden. „In dem nördlichen Seitenschiff, und auch im Hauptschiffe, fügt Schultz hinzu, sind dergleichen Absätze und Anzeichen von der ehemaligen Höhe der frühern Ordenskirche leider gänzlich verwischt.“ Derselbe bezweifelt aber — ich weiss nicht aus welchem Grunde — „dass die Seitenschiffe der Ordenskirche gewölbt waren, wenn solches auch wahrscheinlich bei dem Hauptschiffe der Fall gewesen sein mag.“ Aber Schultz theilt selbst die durch Hirsch nachträglich erfolgte Entdeckung eines Kontraktes vom Jahre 1379 mit, nach welchem man eine Einwölbung der Kirche beabsichtigte. Es ist aber leicht einzusehen, dass, wenn man die Kirche überhaupt wölben wollte, — und solches wurde bei monumentalen Bauten im Ordenslande Preussen stets beabsichtigt — man die Seitenschiffe früher einwölben musste, als das Mittelschiff, weil erstere dem Mittelschiff, welches keine Strebepfeiler hatte, als Widerlager dienen mussten. Die Gewölbe der Seitenschiffe waren also technisch nothwendig, wenn das Mittelschiff gewölbt werden sollte. Ausserdem lehrt der Augenschein, dass in den Kirchen zu Putzig, Pr. Stargard u. A. nur der Chor und die Seitenschiffe eingewölbt sind, die Gewölbe des Mittelschiffes aber noch fehlen, obgleich die unzweideutigsten Anzeichen beweisen, dass man sie beabsichtigt hatte. Es findet sich nämlich auch bei den kleineren Kirchen Preussens oft genug der Fall, der von den grossen mächtigen Kathedralen Deutschland's allbekannt ist, dass sie im Verlauf des Mittelalters nicht fertig geworden sind.

So viel wussten von der alten Marienkirche die beiden trefflichen, hochverdienten Forscher Th. Hirsch und J. C. Schultz. Beiden ist aber entgangen, dass in der Allerheiligen-Kapelle und in der Reinhold-Kapelle Theile der Seitenschiffe der alten Kirche, mit ihren Gewölben,

---

21) Hirsch a. a. O. I. Seite 33.

22) Eine Berichtigung dieser Ansicht wird unten erfolgen.

ihren Fenstern u. s. w. uns noch in vollkommenster Weise erhalten sind. Beide Kapellen, je 27 Fuss lang und 13½ Fuss breit, sind mit je zwei quadratischen Kreuzgewölben, einfachster, edelster Bildung, wie sie nur in der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts in Preussen angefertigt wurden, überdeckt. Jedem, der mit der geschichtlichen Entwickelung der architektonischen Formen im Ordenslande Preussen näher bekannt ist, wird es unzweifelhaft sein, dass diese Gewölbe noch dem Bau von 1343 angehören. Einfache Kreuzgewölbe sind die ältere Gewölbeform in Preussen, welche von Deutschland aus nach Preussen übertragen wurde.

Der um 1340 erbaute Kreuzgang[23]) des Hauptschlosses Marienburg und die um 1350 ausgeführten Bauten (südliches Seitenschiff, Kreuzgang) am Kloster Oliva[24]) zeigen Kreuzgewölbe mit Graten, deren Profil[25]) mit dem der Graten in den beiden genannten Capellen vollständig übereinstimmt. Auch die figurirten Schlusssteine, von denen leider nur noch einer in der Allerheiligen-Kapelle sich erhalten hat, und die Consolen dieser Gewölbe sind sehr ähnlich den gleichaltrigen aus den Kreuzgängen des Schlosses Marienburg[26]) und des Klosters Oliva.[27]) Die später in Preussen allgemein übliche Form der Sterngewölbe, welche daselbst zuerst im Jahre 1335 bei dem Chor des Doms zu Königsberg sich findet[28]), etwas später auch an der um 1340 neu gewölbten[29]) Schlosskirche zu Marienburg und dann im Chor des Doms zu Marienwerder[30]), scheint damals in Danzig noch nicht bekannt gewesen zu sein. Das älteste Sterngewölbe in Danzig dürfte das im Chor der Dominikaner-Kirche St. Nicolaus sein, dafür ein bestimmtes Datum[31]) freilich nicht bekannt ist.

Wenn aber die Gewölbe aus so früher Zeit sind, so müssen nothwendigerweise die Wände, auf welchen sie ruhen, wenigstens ebenso alt sein. Und in der That hat eine genaue technische Untersuchung des Ziegelverbandes gezeigt, dass die Umfassungsmauern der Allerheiligen- und der Reinhold-Kapelle und die Westmauer des Langhauses der Marienkirche nicht gleichzeitig sind, dass auch nicht die ersteren an die letztere angebaut sind, wie man sonst wohl angenommen hat, sondern dass die westliche Giebelmauer der Kirche an die Nord- und Südwände der beiden genannten Capellen ange-

---

23) Siehe F. v. Quast in den Preuss. Prov.-Bl. 1851. Bd. XI. Seite 131.

24) Hirsch, Das Kloster Oliva (Danzig 1850) Seite 43.

25) Hirsch daselbst Abbildung Fig. 9.

26) Frick, Schloss Marienburg (Berlin 1803) Taf. XV.

27) Hirsch, Oliva, Abbildung Fig. 3—4.

28) F. v. Quast in den Preuss. Prov.-Bl. 1851. Bd. XI. Seite 121.

29) F. v. Quast daselbst Seite 69 u. 166.

30) R. Bergau, Schloss und Dom zu Marienwerder (Berlin 1865) Seite 8—9.

baut ist. Während der ganze im XV. Jahrhundert ausgeführte Baukörper der Marienkirche mit einer $2^1/_2$ Fuss hohen, sehr roh gebildeten Plinthe von Kalkstein und einem einfach profilirten Brüstungsgesimse, ebenfalls von Kalkstein, versehen ist, steigt an den beiden genannten Kapellen und am Glockenthurm das Ziegelmauerwerk aus dem Erdboden empor. Auch fehlt das Brüstungsgesimse. Ausserdem ist über den Fenstern der Allerheiligen-Kapelle (auf der Südseite) vollständig und über denen der Reinhold-Kapelle (auf der Nordseite) theilweise noch ein 5 Ziegel (= $1^1/_2$ Fuss) hoher, vertiefter, geputzter Fries erhalten, während derselbe auf der Westseite der genannten Kapellen, früher westlichen Giebelmauer der alten Kirche, fehlt. Derselbe bezeichnet also, ehemals unter dem Hauptgesimse entlang laufend, genau die Höhe der Seitenmauern der alten Kirche. — Auch die Fenster (6 Fuss breit, 17 Fuss hoch) sind noch ganz die alten, denn das Laibungsprofil derselben ist ganz einfach, ohne Rundstäbe,[32]) während alle übrigen Fenster der Marienkirche aus dem XV. Jahrhundert Rundstäbe zeigen und zwar die älteren Fenster am Chor und auf der Nordseite des Langhauses an der äussern Kante einen, die jüngsten Fenster auf der Südseite des Langhauses deren drei neben einander. Ja in der Reinhold-Kapelle ist sogar noch das schön componirte Maasswerk erhalten, dessen Profil und Anordnung genau mit dem Maasswerk in dem etwa gleichaltrigen Dom zu Marienwerder und dem nur wenig jüngeren Langhause von St. Nicolaus zu Danzig übereinstimmt.

Aber auch das Mittelschiff der alten Kirche ist noch ebenso vortrefflich erhalten. Treten wir in die Olai-Kapelle, unter dem Thurm, so sehen wir dieselbe mit zwei Jochen schöner, vollständig erhaltener Sterngewölbe überdeckt, welche man sofort als viel älter erkennt, als alle andern Gewölbe in der gegenwärtigen Marienkirche. Dasselbe hat in seiner Formbildung grosse Aehnlichkeit mit den Gewölben der Kirche des 10 Meilen von Danzig entfernten Cisterzienser-Klosters Zarnowitz, welches, wie die Annalen von Oliva angeben[32a.]), um das Jahr 1388 vollendet wurde. Nun theilt Hirsch in seiner Handels- und Gewerbsgeschichte von Danzig (Seite 321) aber mit, dass die Kirchenväter von St. Marien im Jahre 1379 mit Meister Heinrich Ungeradin einen Kontrakt wegen Fortführung des Baues an ihrer Kirche geschlossen hätten, aus welchem hervorgeht, dass man damals daran

31) Nach den Formen und der vorzüglichen Ausführung zu schliessen, muss dasselbe gleichzeitig oder nur wenig jünger sein als das Gewölbe der Schlosskirche zu Marienburg.

32) Aehnlich sind die etwa gleich alten Fenster zu beiden Seiten des Thurms der Pfarrkirche St. Katharina zu Danzig.

32a.) Gefällige briefliche Mittheilung des Dr. Ernst Strehlke in Berlin.

dachte, die Kirche zu wölben. Es ist demnach höchst wahrscheinlich, dass das Gewölbe des Mittelschiffes der alten Marienkirche im neunten Jahrzehnt des XIV. Jahrhunderts wirklich ausgeführt worden ist. Dass das Gewölbe der heutigen Olai-Kapelle aber ein Ueberrest desselben ist, unterliegt wegen der Uebereinstimmung mit dem Gewölbe in der Kirche zu Zarnowitz keinem Zweifel.

Mit dieser Ansicht steht die Thatsache, dass die jetzige Olai-Kapelle unter dem Glockenthurm liegt, jetzt eigentlich zur Vorhalle der Kirche dient, durchaus nicht im Widerspruch. Es findet sich bei Kirchen aus dem XIV. Jahrhundert oft genug,[33]) dass der Glockenthurm über den westlichen Jochen des Mittelschiffes[34]) sich erhebt, aus dem grossen Satteldach des Langhauses heraustritt, und in den Schiffen der Kirche nur durch seine starken Mauern sich bemerkbar macht. Man hat eben den Raum unter dem

---

33) Für die Vergleichung mit der alten Marienkirche sind unter den mir bekannten Kirchen des Ordenslandes Preussen besonders wichtig:

a. Die Pfarrkirche St. Katharina der Altstadt Danzig, deren Chor nach Hirsch (St. Marien I, 21) 1326—30, Langhaus und Thurm aber etwas später erbaut sind. Im XV. Jahrhundert wurde die Kirche jedoch vielfach umgebaut, besonders der Chor gänzlich verändert, so dass jetzt von dem alten Bau aus dem 4. Jahrzehnt des XIV. Jahrhunderts nur noch die Pfeiler und ein Theil der Umfassungswände von Langhaus und Thurm erhalten sind. Die Grundrisse bei Ranisch (Kirchengebäude der Stadt Danzig pag. 51) und nach ihm bei Schultz (Radirungen I., 15) sind nicht ganz richtig. Bessere Aufnahmen fehlen.

b. Die Pfarrkirche zu Putzig, 6 Meilen nördlich von Danzig, welche ihrer ganzen Anlage nach und in allen ihren wesentlichen Theilen noch dem XIV. Jahrhundert angehört. Weil die Stadt Putzig nach Töppen (Geographie von Preussen, Gotha 1858, Seite 231) zwischen 1345 und 1351 ihre Handfeste erhielt, dürfte die Gründung des Massivbaues der Kirche in dieselbe Zeit fallen. Sie ist nie vollendet worden. Eine Aufnahme des Gebäudes ist noch nicht publicirt worden.

c. Der Dom zu Marienwerder,. dazu der Grundstein im Jahre 1343 gelegt wurde. Vergl. R. Bergau, Schloss und Dom zu Marienwerder (Berlin 1865) Seite 8 ff. Eine Publication der Aufnahme fehlt noch immer.

34) Die Grundrisse der Kirchen St. Katharina zu Danzig und zu Putzig haben viel Aehnlichkeit mit der alten Marienkirche. Obgleich die Kirche zu Putzig nur 160 Fuss lang ist, nimmt der Thurm doch einen quadratischen Raum von $33^1/_2$ Fuss Seite ein und hat im Erdgeschoss 9 Fuss dicke Mauern. Der Thurm ist nicht fertig geworden, reicht in seinem Mauerwerk nur bis zum First des Daches. Aehnliche Grundriss-Dispositionen finden sich auch an der Pfarrkirche St. Peter u. Paul zu Danzig (Ranisch a. a. O. Seite 63), an den Pfarrkirchen zu Allenstein und Seeburg (v. Quast Denkmale der Baukunst in Preussen Taf. XXII.) aus späterer Zeit an der Pfarrkirche zu Stuhm u. s. w. In der Pfarrkirche zu Neuenburg a. d. Weichsel erhebt der Thurm sich über dem südlichen Seitenschiff (Siehe R. Bergau im Danziger katholischen Kirchenblatt 1865 No. 38.)

Thurm, welcher gewöhnlich [35]) als Vorhalle dient, zur Vergrösserung der Kirche in das Langhaus hineingezogen. In einzelnen Fällen, wo solches nicht ursprünglich beabsichtigt war, ist es nachträglich geschehen. [36]) Demnach gehört die Anlage des so kolossalen Glockenthurms [37]) von St. Marien durchaus der alten Kirche an. Seine Grundmauern sind wahrscheinlich — bestimmte Nachrichten darüber fehlen — im 5. und 6. Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts bis zur Höhe des Mittelschiffes der Kirche aufgeführt worden. Der andere Theil, bis über den Dachfirst hinaus, mag dann erst später aufgemauert worden sein. Vielleicht bezieht sich der erwähnte Kontrakt mit Heinrich gerade auf den Thurmbau. Dass der Thurm älter ist, als die jetzigen beiden halben Westgiebel über den oft genannten Kapellen, geht mit Gewissheit daraus hervor, dass das Mauerwerk von Thurm und Giebel nicht verbunden, sondern neben einander gestellt ist. Dass der Glockenthurm in seinen Mauern — natürlich musste er einen hölzernen Dachstuhl haben — nicht viel höher war, als der First des Daches, scheint mir aus Analogie mit vielen ähnlichen Kirchen gleichen Alters sehr wahrscheinlich. Die Erhöhung desselben bis zur gegenwärtigen Höhe geschah dann wohl, wie Hirsch [38]) das schon wahrscheinlich gemacht hat, erst später, im Zusammenhange mit dem Neubau des Chors 1403—46. Und in der That wird man bei aufmerksamer Betrachtung finden, dass in Betreff der, bei dem Thurm freilich nur sehr sparsam zur Anwendung gebrachten, architektonischen Details, ein wesentlicher Unterschied zwischen den untern und den obern Theilen zu bemerken ist. Während in den untern Theilen, bis zur Höhe von 113 Fuss [39]) (mit Ausnahme natürlich des westlichen Hauptportals, welches sehr leicht als ein Zusatz vom Ende des

---

35) Z. B. an den Pfarrkirchen St. Johann (Ranisch Seite 21) und St. Bartholomäus (Ranisch Seite 68) zu Danzig, an den Pfarrkirchen zu Dirschau, Pehsken, Lalkau, Schöneck, Rössel u. s. w.

36) z. B. an St. Katharinen zu Braunsberg (F. v. Quast, Denkmale Taf. XX.)

37) Ausser der Pfarrkirche zu Putzig hat z. B. auch die Pfarrkirche zu St. Albrecht, eine Meile südlich von Danzig, eine ähnlich kolossale Thurmanlage, welche jedoch nur bis zum Hauptgesimse des Langhauses emporgeführt worden ist (vergl. R. Bergau im Danziger Katholischen Kirchenblatt 1868 No. 20.)

38) Hirsch, St. Marien I., 55—56. Die dort ausgesprochene Vermuthung von Hirsch, dass bei der von ihm erwähnten Klage wegen des Baues eines Kirchthurms der von St. Marien genannt sei, ist ein Irrthum, wie Hirsch (Handelsgeschichte Seite 64 Anm.) selbst gesteht. Gewissheit über diese Angelegenheit giebt die Urkunde im Danziger Stadt-Archiv (Schieblade 80 No. 26), worin der Name der St. Johanniskirche mit deutlichen Worten genannt wird. (Gütige Mittheilung des Herrn Obrist-Lieutenant Koehler in Danzig.)

39) Nach der Aufnahme bei Schultz Radirungen I, 16.

XIV. Jahrhunderts[40]) erkannt wird) Nischen sich gar nicht finden, und die Laibungen der kleinen Oeffnungen aus einfachen Ziegeln hergestellt sind, bemerkt man von der bezeichneten Theilungslinie ab, alle Laibungen der Nischen und kleinen Lichtöffnungen mit einem Rundstabe versehen, welcher, wie bereits erwähnt, bei allen Fenstern und selbst der kleinsten Oeffnung des Baues von der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts sich findet, in jener Zeit allgemein beliebt war, bei den Fenstern des Baues, aus dem XIV. Jahrhundert aber nicht vorkommt.

Nach vorstehender Untersuchung bin ich im Stande, folgende ziemlich genaue Beschreibung der alten Marienkirche, deren Bau 1343 begann und um 1359 in seinen wesentlichen Theilen (bis auf die Gewölbe des Mittelschiffes) vollendet wurde, zu geben, deren Chor[41]) sodann in den ersten Jahrzehnten des XV. Jahrhunderts gänzlich, deren Langhaus[42]) in den Jahren 1484—96 theilweise abgebrochen worden ist, um dem noch heute stehenden Neubau[43]) Platz zu machen.

Ueber den Chor der alten Marienkirche wissen wir nichts Bestimmtes, weil seit dem Neubau von 1402—46 keine Spur desselben über der Erde mehr erhalten ist, und die Fundamente, welche höchst wahrscheinlich unter dem Fussboden noch vorhanden sind, zu diesem Zweck nicht untersucht worden sind. Jedoch lässt sich nach Analogie anderer Kirchen wohl mit einiger Sicherheit annehmen, dass der Chor aus drei Jochen bestand, welche so breit als das Mittelschiff des Langhauses, wahrscheinlich aber etwas kürzer waren. Wir haben die Fundamente der Umfassungs-Mauern des alten Chors also zwischen den Pfeilern St. Petri und St. Annen, Mariae Rosenkreuz und Heilig drei Könige, und die östliche Abschluss-Mauer des alten Langhauses zwischen den Pfeilern St. Brigitten und Heilig drei Könige,

40) Der durchbrochene Fries am Hauptportal, am Thurm ist derselbe wie am Chor der Carmeliterkirche St. Joseph zu Danzig, welcher nach Weinreich (Edit. Hirsch p. 44) im Jahre 1496, und am Thurm von St. Katharinen, welcher nach demselben Gewährsmann im Jahre 1486 fertig wurde. Demnach, abgesehen von andern Gründen, kann auch dieses Portal nur am Ende des XV. Jahrhunderts ausgeführt worden sein. Uebrigens ist es im Jahre 1862 restaurirt worden.

41) Hirsch, St. Marien I., 45. — Man liess den Chor der alten Kirche stehen, um ihn noch immer zum Gottesdienst zu benutzen, baute den neuen Chor um den alten herum und brach den Letztern erst ab, als solches zur Förderung des Neubaues unumgänglich nothwendig war.

42) Hirsch a. a. O. I., 62—64.

43) Auch in Betreff des Neubaues der Marienkirche im XV. Jahrhundert lassen sich unter Anwendung einer kritisch-vergleichenden Betrachtung der Bauformen, die von Hirsch, auf Grund archivalischer Quellen, gefundener Resultate, noch mannigfach berichtigen und vervollständigen. Ueber Bauformen als historische Documente, vergl. F. v. Quast in den Preuss. Prov.-Bl. 1851, Bd. XI. Seite 72—74.

Peter und Paul und St. Georg zu suchen. Zwischen den Pfeilern Heilig drei Könige und St. Peter und Paul aber befand sich der alte Triumphbogen, welcher den Chor von dem Langhause schied. Sein Laibungs-Profil dürfte sehr ähnlich dem des Triumphbogens in der Pfarrkirche St. Katharina gewesen sein. Der Chor war demnach, im Innern gemessen, etwa 60 Fuss lang 30 Fuss breit und etwas niedriger als das Mittelschiff, welches $53^1/_2$ Fuss Höhe hatte und mit einfachen Kreuzgewölben, ähnlich denen in der Allerheiligen-Kapelle, überdeckt. — Ob der Chorschluss gerade oder polygon gewesen, lässt sich ohne Ausgrabung nicht entscheiden, da im XIV. Jahrhundert beide Arten gleich häufig[44]) vorkommen. Der Chor hatte wahrscheinlich 7 hohe, spitzbogig geschlossene Fenster, von denen die zwei auf der Nordseite gelegenen, wegen der hier, dem Pfarrhause zunächst, angebauten Sacristei, in ihren untern Theilen vermauert gewesen sein dürften. Sie waren durch reiches Maasswerk im Styl derjenigen der Reinhold-Kapelle geschmückt. Im Aeussern hatte der Chor Strebepfeiler und unter dem einfachen Hauptgesimse, einen vertieft liegenden, geputzten, und mit einfachem Linien-Ornament bemalten Fries.

Das dreischiffige Langhaus war im Ganzen, im Innern gemessen, 163 Fuss lang und 76 Fuss breit.

Das Mittelschiff war, wie jetzt, 30 Fuss breit und bis zum Scheitel der Gewölbe $53^1/_2$ Fuss hoch (jetzt ist es 87 Fuss hoch). Es war von den Seitenschiffen durch 2 mal 5 (die halben Endpfeiler nicht mitgerechnet) achteckige $6^2/_3$ Fuss dicke Pfeiler von 21 Fuss Höhe und in den beiden westlichen Jochen, durch die 10 Fuss dicke Mauer des Thurms getrennt. Diese Pfeiler waren, und sind zum Theil noch heute, an den Ecken, an Kopf und Fuss, mit kleinen Gliedern versehen, deren Profil überall, gleich dem an den entsprechenden Theilen, in dem gleichzeitig erbauten Dom zu Marienwerder ist. Sie wurden durch Spitzbogen, deren Laibungsprofil dem an den ent-

44) Von den um 1343 in Danzig schon vorhandenen massiven Kirchen hatte die Pfarrkirche St. Katharina ursprünglich (denn er ist im XV. Jahrhundert umgebaut worden) wahrscheinlich einen geraden Chorschluss. Die Ansicht von Schultz (Text zu Radirungen I., 16), dass er polygon gewesen, ist schon von Schnaase (Gesch. der bildenden Künste Bd. VI., Seite 359) treffend widerlegt worden. Bei der Klosterkirche St. Nicolaus ist er noch heute gerade. Die etwa gleichzeitig erbauten Chöre der Schlosskirche zu Marienburg und des Doms zu Marienwerder haben, sowie die Kirche zu Putzig und viele andere, polygonen Schluss, während die etwas früher erbauten Dome zu Frauenburg und Königsberg gerade geschlossen sind. Im XIV. Jahrhundert scheinen beide Arten des Chorschlusses gleich häufig angewendet zu sein. In der einen Gegend ist die eine, in einer andern die andere vorherrschend. Erst seit dem Anfange des XIV. Jahrhunderts wird der gerade Chorschluss in Preussen allgemeiner gebräuchlich.

sprechenden Stellen in der Pfarrkirche St. Katharina zu Danzig und im Dom zu Marienwerder sehr ähnlich gewesen sein dürfte, verbunden. Die Wand über diesen Arcaden war wohl durch spitzbogige Oeffnungen oder Nischen, ähnlich wie im Dom zu Marienwerder, jedoch nicht Fenster, durchbrochen. Das Gewölbe war ein Sterngewölbe. Reste davon sieht man, wie erwähnt, noch in der St. Olai-Kapelle. Die Graten ruhten nicht auf Consolen, sondern traten, ohne Vermittelung, aus der Wand heraus.

Die Seitenschiffe waren 16 Fuss (im Westen, zu beiden Seiten des Thurms, wegen der Stärke der Mauer desselben, dagegen nur $13^1/_2$ Fuss) breit, $35^1/_2$ Fuss hoch, und mit einfachen Kreuzgewölben sehr edler Bildung, deren Reste man noch in der Reinhold- und der Allerheiligen-Kapelle sieht, überdeckt. Ihre Anfänge ruhten auf schön geformten Consolen. Die Schlusssteine enthielten figürliche, zum Theil phantastische Bildungen in Relief. Alle Formen waren durchaus entsprechend den gleichaltrigen zu Marienburg und Oliva. Die Wände waren 5 Fuss stark[45]), wie die an den genannten Kapellen erhaltenen Reste beweisen. Die Fenster der Seitenwände waren gleich den in den Kapellen noch erhaltenen. — Ueber die Portale, welche auf der Nord- und Südseite ohne Zweifel vorhanden waren, wissen wir nichts Bestimmtes. — Natürlich hatte die Kirche auch Strebepfeiler, welche 5 bis 6 Fuss aus der Mauer herausgetreten sein werden. Ihre Fundamente sind gewiss noch vorhanden. Hirsch hat in seiner Aufgrabung leider versäumt, auf dieselben zu achten. Auffallend ist es nur, dass die beiden genannten Kapellen, zu den Seiten des Thurms keine Strebepfeiler haben, solche auch nie gehabt haben, wie aus der Struktur des Mauerwerks sich nachweisen lässt. Doch findet ein Gleiches sich bei den Kirchen[46]) St. Katharina und St. Peter und Paul zu Danzig. Man hat wahrscheinlich angenommen, dass die sehr starken Thurm-Mauern und die etwas verstärkte westliche Mauer als Widerlager der Gewölbe von nur $13^1/_2$ Fuss Spannung ausreichend sind. Die Höhe der nördlichen und südlichen Frontmauern wird im Aeussern durch den oben beschriebenen Fries, über welchem noch eine Rollschicht aus Gesimse-Ziegeln sich befunden haben muss, auf (nach der Aufnahme von Hirsch) etwa 34 Fuss von der Höhe des heutigen Steinpflasters ab gemessen, bestimmt.

Aus vorstehender Darstellung ergiebt sich nun, dass die Kirche nicht eine eigentliche Basilica gewesen, wie Hirsch und Schultz angenommen haben, sondern, weil das Mittelschiff zwar höher war als die Seitenschiffe

---

45) Vergl. oben Anm. 12.

46) Ranisch, Kirchengebäude pag. 51 und 63. Die Kirche zu Putzig dagegen ist an den entsprechenden Stellen mit Strebepfeilern versehen.

aber keine Oberfenster hatte, nur eine scheinbare, ähnlich wie die Dome zu Königsberg und Marienwerder[47]) und einige andere kleinere Kirchen[48]) in Danzig und Umgegend. Die Mauern des Mittelschiffes sind nämlich, wie ich durch Messungen festgestellt, nicht hoch genug, um ausser den Pultdächern der Seitenschiffe, welche sich an sie anlehnen mussten, noch Raum für Oberfenster zu gewähren. Da die Seitenschiffe incl. Mauer $18^1/_2$ Fuss breit sind, verdeckten die Pultdächer über denselben bei Annahme des geringsten, der bei mittelalterlichen Bauten in Preussen vorkommenden Neigungswinkel des Daches, nämlich 45°, schon eine Höhe von 19 Fuss. Da der Unterschied der beiden Gewölbehöhen nach den oben mitgetheilten Messungen aber nur 17 Fuss beträgt, bleibt für Anlage der Fenster kein Raum mehr. Die Pultdächer über den Seitenschiffen und die beiden Seiten des Satteldaches über dem Mittelschiff bildeten vielmehr, da die Flächen in einander übergingen, ein einziges grosses Satteldach (wie z. B. noch heute in Marienwerder und Putzig). Der First desselben muss wenigstens 44 Fuss über dem Hauptgesimse des Seitenschiffes, also 78 Fuss über dem Erdboden gelegen haben. Da der Neigungswinkel des Daches aber höchst wahrscheinlich ein grösserer war (nahe 60°) muss der First noch höher[49]) hinaufgereicht haben.

Mit diesem für unsere modernen Anschauungen übermässig grossen Dach steht nun auch der in so auffallend grossen Dimensionen angelegte Glockenthurm nicht mehr im Missverhältniss. Er war jedoch, wie oben angedeutet, als Theil der alten Kirche nicht so hoch, wie jetzt, dürfte vielmehr den First des Daches nur um wenige Fuss überragt haben.

In Betreff des Baumeisters dieser alten Marienkirche wissen wir nichts Sicheres. Nach einer alten Tradition, welche, so viel ich weiss, zuerst

---

47) Im Dom zu Königsberg hat das Mittelschiff 54, das Seitenschiff 49 Fuss Höhe. Der Unterschied beträgt also nur 5 Fuss. Gebser u. A. Hagen, Dom zu Königsberg Bd. II. Seite 78. — Im Dom zu Marienwerder haben das Mittelschiff 70, die Seitenschiffe 48 Fuss Höhe. Der Unterschied beträgt also 22 Fuss. (R. Bergau, Schloss und Dom zu Marienwerder, Seite 21.)

48) Ich glaube aus der architektonischen Anordnung schliessen zu müssen, dass auch in der Pfarrkirche St. Katharinen und der Dominikanerkirche St. Nicolai in Danzig ursprünglich, bei Anlage des Gebäudes, ein erhöhtes Mittelschiff beabsichtigt war, dass diese Anordnung aber, weil die Gewölbe erst viel später ausgeführt wurden, als die Intentionen des ersten Baumeisters vielleicht verloren gegangen und die Vorliebe für Hallenkirchen ganz allgemein geworden, dem veränderten Geschmack gemäss, modificirt worden ist. Derselbe Fall findet sich auch in Putzig, wo die Gewölbe des Langhauses jedoch gar nicht ausgeführt sind.

49) Das Dach der Kirche zu Putzig hat 60 Fuss Höhe, während die Wände der Seitenschiffe 38 Fuss hoch sind.

Curicke[50]) als unsicher, nach „einer geschriebenen Chronica"[51]), mittheilt und welche dann von Gralath, Fiorillo, Löschin u. A. für wahr gehalten wird, soll die Marienkirche durch den „Ritter Ulrich von Strassburg", welchen der Hochmeister Ludolf König v. Waizau vorher nach Constantinopel gesendet hatte, nach dem Muster der Sophienkirche daselbst erbaut sein. C. G. von Duisburg[52]), welcher, nach Ranisch's Vorgang, den Baumeister Ulrich Ritter nennt, hält solche für unrichtig und stellt daher die Hypothese auf, dass das Project nach dem im Jahre 1346 erfolgten Tod des Hochmeisters unausgeführt geblieben sei. Hirsch[53]) hat die ganze Tradition als unwahr dargestellt. Und er hat im Allgemeinen gewiss Recht. Dass aber Ulrich von Strassburg eine historische Person und Baumeister der Marienkirche sein und dass er vor Beginn seines Werkes eine Studienreise gemacht haben kann, ist durchaus nicht unwahrscheinlich. Dass er aber die Danziger Marienkirche nach dem Muster der Sophienkirche zu Constantinopel gebaut, oder dass solches auch nur die Absicht gewesen sein soll, ist, wie Jeder der Sache Kundige sofort erkennt, eine durchaus unbegründete Sage, an deren Wahrheit ja Curicke selbst nicht glaubt. Bei dem hohen Ruhm der Sophien-Moschee und dem Stolz der Danziger auf ihre, später durch Grösse und Reichthum an Kunstwerken ausgezeichnete, Marienkirche lässt sich das Entstehen dieser Sage (natürlich frühestens im XVI. Jahrhundert), welche nur auf völliger Unkenntniss der ersteren beruht (die uns ja erst in der allerneusten Zeit durch die treffliche Aufnahme Salzenbergs näher bekannt geworden ist), leicht erklären.[54])

Aus obiger Darstellung geht nun, wie ich hoffe, mit Klarheit hervor, dass die alte 1343—59 erbaute Marienkirche keineswegs, wie Hirsch[55]) behauptet, „ein gewöhnliches, mittelmässiges Gebäude" gewesen sei. Sie war viel-

50) Reinh. Curicke, Historische Beschreibung der Stadt Danzig (Danzig 1688) Seite 311.

51) Wahrscheinlich Boettichers Kirchen-Register.

52) v. Duisburg, a. a. O. Seite 114.

53) Hirsch, St. Marien I., 43.

54) Das Volk begreift nicht, dass auch in neuerer Zeit bedeutende Original-Werke entstehen können, hält solche vielmehr stets für Copien berühmter älterer Meisterwerke. Wird doch oft noch heute erzählt, dass das Schloss Marienburg nach dem Muster des Dogenpalastes zu Venedig, das Brandenburger Thor zu Berlin, nach dem Muster der Propyläen zu Athen erbaut worden seien. — Wenn aber Einzelne (z. B. Danz. Kathol. Kirchenblatt 1867 No. 38 Seite 298), trotz der lichtvollen Untersuchungen von Hirsch, noch an der Sage festhalten, so zeigen diese dadurch nur eine völlige Unbekanntschaft mit den Elementen der Geschichte der Baukunst, stehen in dieser Beziehung noch ganz auf dem Standpunkt des grossen Publikums im Mittelalter. Solche Ansichten bedürfen heute keiner Widerlegung mehr.

55) Hirsch, St. Marien I., 42.

mehr eine an Grösse nicht unbedeutende Kirche, damals die grösseste Danzigs, also auch grösser als St. Katharina und St. Nicolaus, und würde, wenn sie heute noch stände, von den Kirchen Danzigs nur allein von der Trinitatiskirche an räumlicher Ausdehnung übertroffen werden. Die alte bisher so verachtete Marienkirche übertraf aber an Consequenz der Constructionen, Adel und Schönheit der Formen bei Weitem die jetzige, in ihren Formen durchaus rohe, und selbst in den reicher ausgebildeten Theilen ganz handwerksmässig behandelte, wegen der höchst malerischen Gesammt-Wirkung[56]) ihres Innern und ihrer reichen Ausstattung an Kunstwerken meist weit überschätzten Kirche. Die alte Marienkirche konnte den schönsten und grössesten Kirchen, welche in der Mitte des XIV. Jahrhunderts erbaut wurden (Dome zu Frauenburg, Königsberg und Marienwerder, Schlosskirche zu Marienburg) würdig an die Seite sich stellen. Wir haben in Danzig gegenwärtig keinen andern Bau, den Chor der Klosterkirche St. Nicolaus ausgenommen, (welcher das älteste und schönste Gewölbe Danzigs besitzt), der an Schönheit der Composition und der architektonischen Detailbildung dieser alten Marienkirche sich vergleichen liesse. Ihr Verlust ist daher sehr zu bedauern.

Die zweite Hälfte des XIV. Jahrhunderts, oder genauer die Zeit von dem Regierungsantritt des Hochmeisters Dietrich von Altenburg (1335) bis zum Tode des edlen Winrich von Kniprode (1382) war die Blüthezeit der Baukunst des Deutschen Ritterordens in Preussen. Die Leistungen keiner andern Periode lassen, auf dem Gebiete der Architektur, der bezeichneten im Entferntesten sich gleich stellen. Der Reichthum und die Macht der seit 1466 freien Stadt Danzig, damals eine der bedeutendsten Handelsstädte der Welt, haben zwar vermocht ein viel grösseres, ja eins der grössesten[57]) Kirchengebäude herzustellen, aber es fehlt demselben die künstlerische Weihe der Schönheit, welche allen Bauten aus der Zeit der Ordensherrschaft eigen ist. Die Kaufmannsstadt Danzig hat grosse Thaten vollbracht auf dem Gebiet des Handels und der Politik, hat Mancherlei an Kunstwerken seltenster Art in ihren Mauern zusammengetragen, aber sie hat es nie vermocht, eine irgend wie bedeutende, ihr eigenthümliche Kunstblüthe hervorzubringen.

Danzig, Februar 1868. **R. Bergau.**

56) Ueber den Werth der Marienkirche in architektonischer und malerischer Beziehung hat F. v. Quast ein sehr vortreffliches Gutachten abgegeben, welches, so viel ich weiss, bisher ungedruckt, im Manuscript von der Hand des Verfassers, in der Registratur der Marienkirche sich befindet.

57) Vergl. Otte, Kunst-Archäologie (4. Aufl.) Seite 82.

Ueber die fragliche Auslegung der Handzeichnung Nr. 65 des Baseler Museums (kniender Ritter oder Bürger vor einer Madonna im Strahlenkranze).

Das Zurückkommen auf die, in der Ueberschrift genannte, schon früher im 12. Bande des Weigel'schen Archives von mir besprochene, Handzeichnung des jüngeren Holbein dürfte durch den Anlass zu einer neuen Besprechung, den die neue Auslegung derselben durch Herrn Dr. Woltmann geboten hat, hinreichend motivirt, und die Ausführlichkeit der folgenden Verhandlung darüber theils durch die, von Herrn Woltmann selbst gestellte, Forderung „streng archäologischen Anfassens" der Frage, theils durch das Interesse, was die Handzeichnung an sich in Anspruch nehmen kann, gerechtfertigt erscheinen. Und zwar liegt dies Interesse theils darin selbst, dass der Versuch, zwischen den verschiedenen Auslegungen zu entscheiden, zur Herbeiziehung kunstarchäologischer Gesichtspunkte und Notizen von verschiedenster Seite nöthigt, welche auch wohl bei andern Deutungsfragen Einfluss gewinnen können, theils dass die Deutungsfrage unsrer Zeichnung mit der berühmten Deutungsfrage des Meier'schen Madonnenbildes in directester Beziehung steht, ja fast als solidarisch damit erscheint. Beiden Deutungsfragen aber wohnt das gemeinsame, mehr als blos particuläre, Interesse der Frage bei, welcherlei Darstellungen überhaupt nach dem Geiste und Herkommen der alten Kunst in einer gewissen Richtung als möglich erachtet werden können. Nach diesem Zusammenhange wird sich, ohne hier die Deutungsfrage der Meier'schen Madonna zum besondern Object zu machen, gelegentlicher Anlass finden, von unsrer Zeichnung darauf hinüberzublicken.

Die fragliche Zeichnung, Nr. 65 des Handzeichnungssaales im Baselschen Museum, ist unter Nr. 34 der Braun'schen Collection von Photographien aus diesem Museum gut wiedergegeben. Von der, in meiner früheren Abhandlung enthaltenen, genaueren Schilderung ihres Inhaltes kommt hier als wesentlich für die Deutung desselben nur Folgendes in Betracht.

Eine in einer Kapelle auf einem niedrigen Postament oder Sockel stehende, von einem Kranze schwertförmiger Strahlen umgebene, Madonna,

vor der ein Ritter oder Bürger kniet, hält ein nacktes Kind in den Armen, umfasst dessen linkes Aermchen mit der linken Hand, und drückt den, abgelöst von der übrigen Hand wirksam erscheinenden, krummgebogenen Zeigefinger mit Kraft in das Aermchen des Kindes ein oder auf dasselbe auf. So manche andere Beispiele, wo eine Holbein'sche Madonna die Hand oder den Fuss des Christkindes mit Kraft umfasst — und sie ist bei Holbein gewohnt, das kräftige Kind auch kräftig anzufassen —, bieten doch hierin nichts Entsprechendes dar. Sollte man aber irgendwie zweifeln können, ob man hier wirklich einen exceptionellen Act des Anfassens zu sehen habe, so würde der exceptionelle Ausdruck des Kindes und des vor der Madonna knienden Ritters oder Bürgers vollends dafür entscheiden. Das Kind macht nämlich dazu eine entschieden schmerzliche, unzufriedene oder böse Miene, welche sich durch herabgezogene Mundwinkel und seitlich verdrehte Augen verräth, und der kniende Ritter oder Bürger, in welchem man unstreitig den Stifter eines Votivbildes zu sehen hat, wozu unsere Zeichnung die Skizze ist, richtet den Blick so genau, als man ihn verfolgen kann, auf das von der Madonna in Angriff genommene Aermchen; hat den Mund dabei weit offen und hebt die Arme und Hände empor; ganz so, wie Jemand, der im höchsten Erstaunen über das ist, was er sieht.

Ich habe dieser Zeichnung die Auslegung gegeben, dass die Madonna an dem kranken Aermchen eines von ihr gehaltenen menschlichen Kindes ein Heilwunder verrichtet, und der vor ihr knieende Stifter des Bildes über das Wunder erstaunt ist; und habe hiernach diese Zeichnung denen entgegengehalten, welche behaupten, das Kind in den Armen der Meier'schen Madonna könne kein krankes Kind sein, weil es dem Geiste und der Convention der alten Kunst zuwider sei, der Madonna ein menschliches Kind statt eines Christkindes in die Arme zu legen. Da nun das obere Kind der Meier'schen Madonna sein Aermchen mit davon abgewandtem, im Dresdener Exemplare sogar betrübtem, Gesichte, das untere dasselbe Aermchen nach derselben Seite mit darauf fixirtem lachendem Blicke ausstreckt, was die bekannte Deutung zulässt, es handle sich auch hier um die durch die Madonna vollzogene Heilung eines kranken Aermchens, wozu dasselbe Kind im selben Bilde doppelt dargestellt worden, so lag es um so näher, daran zu denken, ob nicht unsere Handzeichnung eine vorläufige Skizze zum Meier-schen Bilde sei, als es hier wie da das linke Aermchen ist, um was es sich handelt, als die Stellung der Madonna in oder vor einer, von einer Muschel überwölbten, Nische in der Zeichnung und dem Bilde sich ähnelt, und noch einige unterstützende Nebengründe hinzutreten, die ich der Kürze halber hier übergehe; man kann sie in meiner Abhandlung nachsehen. Jedoch habe ich in dieser Abhandlung nicht blos die Gründe für, sondern, unter

Beiseitestellung jeder vorgefassten Deutungsansicht, eben so alle Gründe, die mir gegen die Bezugsetzung der Handzeichnung zum Meier'schen Bilde aufstellbar erschienen, zusammengestellt, die Herr W. nur vorzugsweise betont hat, ohne ihnen neue zuzufügen,*) endlich die Frage des Bezugs für unentschieden erklärt, jedem sein Urtheil anheimgestellt, und blos ein subjectives Wahrscheinlichkeitsübergewicht ausgesprochen, dessen Maass und Motivirung man freilich nicht aus dem Referat Herrn Woltmann's darüber richtig beurtheilen kann, was durch die Kürze und Beiläufigkeit dieses Referats entschuldigt sein mag. Endlich habe ich nichts auf jene subjective Wahrscheinlichkeit gebaut, sondern nur darauf gebaut, wie ich noch jetzt thue, dass jedenfalls hier von unserem Holbein selbst ein Beispiel vorliegt, wo die Madonna ein krankes Kind statt eines Christkindes (wenn nicht in Doppelrolle mit einem Christkinde) in den Armen hält. Und diess genügt, ohne Rücksicht auf jenen immerhin bezweifelbaren Bezug von Skizze und Bild, den scheinbar bindendsten Grund, den man bisher gegen das kranke Kind in den Armen der Meier'schen Madonna geltend gemacht, zu widerlegen; freilich aber nur dann, wenn meine Auslegung der Zeichnung wirklich richtig ist.

Dass sie nun wenigstens die natürlichste ist, belege ich erstens damit, dass Jeder, dem ich die Photographie der Zeichnung gezeigt, die dazu von mir gegebene Deutung natürlich gefunden; zweitens, dass Herr His-Heusler, der als Director des Baselschen Museums eine Menge da befindlicher Holbein'scher Madonnen mit Christkindern zum Vergleich so zu sagen täglich vor Augen hat, dem ich es verdanke, auf diese Zeichnung zuerst aufmerksam geworden zu sein, und von dem ich weiss, dass er im Ganzen der Ansicht vom Christkinde der Meier'schen Madonna günstiger als der Ansicht vom kranken Kinde ist, doch, nach einer von mir geschehenen Anfrage, mit gewohnter Unpartheilichkeit, mir brieflich diese Zeichnung unter Ausdrücken beschrieben hat, welche ganz in die obige Deutung hineintreten, nämlich: die Madonna umfasse das linke Händchen des Kindes „auf ganz eigen-

---

*) Unaufgefordert aber füge ich zur Ergänzung der Gegengründe aus einer mündlichen Unterhaltung mit Herrn Dr. v. Zahn hinzu, dass demselben der Stil der Zeichnung doch mehr auf eine Entstehung derselben nach als vor der Darmstädter Madonna zu weisen scheint; namentlich die, in der Darmstädter Madonna und den früheren Werken Holbein's überhaupt noch minder entwickelte Schlankheit der Verhältnisse, die sich in unserer Zeichnung, insbesondere in der sehr schlanken Madonna zeigt, und dem spürbaren italienischen Einflusse, z. B. in der Fussbekleidung der Madonna mit Riemen, die auf Sandalen weisen. — Ersteres könnte doch möglicherweise am Modell hängen. Und natürlich macht Dr. v. Zahn diese Bemerkungen nur zur Vermehrung des Gegengewichtes, nicht als für sich durchschlagend geltend.

thümliche Weise, als ob sie es heilen oder einrenken wollte"; und der Ritter oder Bürger „blicke mit erstauntem Blick, als ob ein Wunder geschehe" nach der von der Madonna umfassten Hand auf; dass endlich Herr Woltmann selbst in seinem Holbein (I. 252), ohne des unbequemen Kindes zu gedenken, den Ritter durch die Erscheinung der Madonna noch „mit Staunen erfüllt" sein lässt.

Inzwischen, nachdem ich die Zeichnung zu Gunsten der Ansicht vom kranken Kinde der Meier'schen Madonna geltend gemacht, welche Herr W. nicht theilt, hat derselbe in dem Supplement zu seinem Holbein S. 446 beiläufigen Anlass genommen, meiner Auslegung als „aus künstlerischem Verkennen des Meisters hervorgegangen" zu widersprechen, und folgende Auffassung an die Stelle gesetzt, zu der ich bei meinem Streben, den Gründen des Gegners vollkommen gerecht zu werden, gern eine eingehendere Motivirung gefügt hätte, als Seitens desselben vorliegt. Die folgende Anführung der Ansicht enthält aber zugleich die ganze positive Begründung derselben, ohne dass hinsichtlich etwas Weiteren auf einen gelegeneren Ort verwiesen ist.

„Dem Realismus Holbein's entspricht es, den Christusknaben recht natürlich, als einen unruhigen kleinen Buben darzustellen, der sich um den Betenden gar nicht kümmert, bis die Mutter den Kleinen am Aermchen fasst, damit er seine Schuldigkeit thue und segne. Das ist das anmuthige Motiv dieser Gruppe. Auch der Ritter ist keineswegs „„erstaunt über ein geschehendes Wunder"", selbst unsere Erwähnung in B. I. S. 252 „„von einem Ritter verehrt, den ihre Erscheinung mit Staunen erfüllt"", beruht auf einer zu modernen Auffassung. Sein Daknien mit erhobenen Händen, wie sein Gesichtsausdruck bezeichnen nur den brünstig Betenden."

Nun glaube ich wohl, schon mit der einfachen Nebeneinanderstellung unserer beiden Erklärungsweisen, wozu ich wünschte, auch noch die Zeichnung selbst geben zu können, etwas zum Vortheil der meinigen gethan zu haben, und appellire in dieser Hinsicht an das Gefühl eines Jeden. Jedoch Gefühlsbeweise würden Herrn W., und wohl nicht mit Unrecht, nicht befriedigen; er lässt ausdrücklich meine Erklärung als eine an sich „harmlose" gelten, nur dass sie blos auf Grund der „Kunstarchäologie" eine „ernsthafte" hätte werden können. Also begeben wir uns auf dieses Feld. Dabei werde ich, wie bei meiner früheren Darstellung, nicht, als ob es eine Ansicht einfach zu vertheidigen, sondern als ob es zu untersuchen gelte, welche Ansicht vorzuziehen sei, Alles zusammen zu stellen suchen, was ich für und was ich gegen aufzubringen weiss, wobei ich mehrfach das Amt meines sich nicht näher auslassenden Gegners werde selbst zu übernehmen haben; indem ich darauf

rechne, dass manche dieser Erörterungen auch ein über die Erledigung der Deutungsfrage unserer Zeichnung hinausgehendes Interesse namentlich dadurch in Anspruch nehmen können, dass sie beitragen, Licht auf die Kunstweise der Zeit und des Meisters überhaupt zu werfen.

Vor Allem muss ich zugestehen, dass ich, so viel ich mich auch umgesehen, ausser den bestrittenen, daher nicht im Cirkel geltend zu machenden, Fällen der Meier'schen Madonna und unserer Handzeichnung, nirgends einen Fall habe aufzutreiben vermocht, wo eine Madonna ein krankes Kind statt eines Christkindes in den Armen trägt. Dass sie in Votivbildern der Marienkapellen statt des, im Hauptbilde der Kapelle von ihr getragenen, Christkindes ein gestorbenes Kind zu sich aufhebt, kommt nach den Angaben in meiner früheren Abhandlung mehrfach vor; von einem wirklich in den Arm genommenen kranken Kinde habe ich nichts ermitteln können. Und wenn also Herr Woltmann sagt: „Die Kunstarchäologie gewähre dazu nicht den mindesten Beleg, wisse von nichts Entsprechendem“, so ist diess zwar nach den eben erwähnten und einigen andern Approximationsfällen, die ich in meiner Abhandlung beigebracht habe, ohne dass ihnen Herr W. die mindeste Beachtung schenkt, zu viel gesagt; die zugestandene Thatsache aber als einen Einwand begründend anzuerkennen. Es ist sogar sehr auffällig, dass, da die Madonna doch seit Alters vorzugsweise gern von Müttern zur Hülfe für ihre Kinder angerufen worden ist, sich nicht vielmehr zahlreiche und entschiedene Beispiele solcher Darstellung finden, und ich habe mich nach dem Grunde davon gefragt; denn einen Grund dazu muss es doch geben. Dass man eine Impietät darin gesehen, der Madonna ein menschliches Kind statt eines Christkindes in die Arme zu legen, wird Herr W. nach seiner Erklärung unserer Zeichnung, welche ja die grösstmögliche Impietät Holbein's involvirt, gewiss selbst nicht meinen, und das Gegentheil würde sich aus den zahlreichen und auffälligen Vermischungen des Menschlichen und Göttlichen, denen man in der alten Kunst begegnet, und wovon es weiterhin Gelegenheit geben wird, einiger Beispiele zu gedenken, leicht beweisen lassen. Auch Legenden geben der Madonna ungescheut ein menschliches Kind statt eines Christkindes in den Arm, und warum sollte man sich gescheut haben zu malen, was man sich nicht scheute zu erzählen, wenn es nur eben so leicht ohne Missverständniss malbar als erzählbar war. Ich suche also den Grund darin, dass, da doch einmal das Christkind das gewohnte, weil natürlichste und bezeichnendste Attribut der Madonna war, man dies an sich nicht gern fallen liess, wenn nicht besondere Motive dazu drängten, es aber dann doch lieber einfach wegliess — und es fehlt ja nicht an Marien ohne Christkind — als durch einen verwandten Gegenstand, wie ein menschliches Kind, ersetzte, weil dies eine nur durch besondere

Hilfsmittel zu vermeidende Zweideutigkeit, ob Christkind, ob menschliches Kind, mitführte, da das Kind an das Christkind erinnerte, ohne es sein zu sollen. Daher stellte man, wie ich in meiner Abhandlung angeführt, in den Votivbildern der Marienkapellen ein krankes Kind mit den Zeichen der Krankheit lieber unterhalb der Maria als in ihren Armen dar, oder den kranken Theil, dem die Heilung zu Theil geworden, einen Arm, ein Bein für sich, statt des ganzen Kindes dar; und gab gestorbene Kinder, für welche dergleichen nicht anwendbar war, der Maria nicht in die Arme, sondern liess sie nur von derselben aufheben, und unterschied sie noch ausserdem durch Bekleidung und mangelnden Heiligenschein vom Christkinde des Hauptbildes der Kapelle.

Wüsste wohl Herr W. selbst einen andern triftigeren Grund der Seltenheit oder des Fehlens von Darstellungen kranker Kinder in den Armen der Madonna anzuführen, als diesen, wenn die Berufung auf Impietät doch nach ihm selbst wie überhaupt als kein triftiger anzusehen ist? Vermöchte er aber diesen Grund als Hinderniss für unseren Holbein anzusehen, eine solche Darstellung doch zu wagen, wenn es demselben so wie hier gelang, die Zweideutigkeit durch palpabelste Zeichen des darzustellenden Vorganges zu heben, nachdem Herr W. selbst so oft die Originalität und freie Erfindungsgabe, womit sich Holbein über das Hergebrachte erhob, als charakteristisch für ihn hervorgehoben, ja sogar unter den Aechtheitsmerkmalen seiner Werke geltend gemacht hat. Ist es denn so unwahrscheinlich, dass bei den häufigen Anforderungen, Votivbilder für die Heilung kranker Gliedmassen zu malen, wovon die Marienkapellen hinlänglich Zeugniss geben, auch an unseren Holbein einmal eine solche Anforderung kam, und meint man wohl, dass er sich begnügt haben werde, in handwerksmässig hergebrachter Weise unterhalb einer müssigen Madonna ein Kind mit ausgestrecktem Arme oder den blossen Arm eines Kindes darzustellen? Herr W. selbst will anderwärts dramatische Verknüpfung in einem Bilde sehen, was unseres Holbein's ist; ich wüsste nicht, wie ein durch die Madonna bewirktes Heilwunder an einem kranken Arme dramatischer hätte dargestellt werden können, und worin nach alledem noch das von Herrn W. behauptete „künstlerische Verkennen des Meisters“ von meiner Seite zu suchen ist, da meine Auffassung der Zeichnung nur in Herrn W.'s eigene Charakteristik des Meisters hineintritt. Oder nicht?

Wollten wir aber den Einwand der Thatsache, dass die alte Kunst nun einmal keine Beispiele von kranken Kindern in den Armen der Madonna sonst aufzuweisen hat, und wir somit in unserer Zeichnung ein unicum oder einen einfachen Doppelgänger des Meier'schen Bildes hätten, so roh gegen uns bestehen lassen, als ihn Herr W. wohl kaum selbst fassen möchte, so

würde ja derselbe Einwand sich viel schroffer gegen ihn selbst erheben, ohne einer eben so leichten Lösung fähig zu sein. Denn wo giebt es in der ganzen alten Kunst ein analog oder approximativ zu nennendes Beispiel einer Scene, wie die, welche Herr W. in unserer Zeichnung erblickt, und welcher Reiz oder äussere Anlass konnte Holbein bestimmen, ein unicum dieser Art doch herzustellen, in einem Votivbilde herzustellen, bei welchem für unser unicum blos fraglich sein konnte, warum es nicht schon sehr oft entstand.

Herr W. macht den „Realismus" Holbein's geltend. Realismus ist ein weiter Begriff. Der Realismus unzähliger Künstler würde sie nicht vermögen, eine Scene wie diese in Herrn W.'s Sinne gegen die Natur der Aufgabe und den Zweck des Bildes zu malen; also gilt es, näher zuzusehen, bis zu welchem Grade und zu welcher Art der Unangemessenheit bezüglich einer idealen Aufgabe Holbein sonst durch seinen Realismus geführt worden ist, um die Wahrscheinlichkeit des Extrems, was wir nach Herrn W. hier sehen sollen, kunstarchäologisch beurtheilen zu können, und ich gebe in dieser Hinsicht wieder zu, was zu Gunsten von Herrn W.'s Auffassung zuzugeben ist.

Es ist wahr, die Christkinder Holbein's, deren nur allein der Handzeichnungssaal des Baseler Museums eine ziemliche Anzahl aufzuweisen hat, wozu man wohl noch eine gleiche Zahl zerstreuter finden kann, sind, so weit ich sie kenne, und ich glaube sie fast alle zu kennen, sämmtlich recht realistisch menschlich aufgefasst; von Raphael'schem Idealismus keine Spur. Es sind, nach Herrn W.'s ganz richtigem Ausdrucke durchschnittlich „kleine unruhige Buben". Ja es lässt sich, beiläufig gesagt, sogar hierauf ein wichtiger kunstarchäologischer Zweifelsgrund stützen, dass das Kind der Meier'schen Madonna ein Christkind bedeute, da es exceptionell von allen andern Holbein'schen Christkindern, worunter selbst solche mit einfach ruhigem Behaben nur selten sind, den, einem unruhigen kleinen Buben gerade entgegengesetzten Charakter hat. Doch das geht uns jetzt nicht an. Jedenfalls ist nach dieser herrschenden Weise Holbein's, seine Christkinder darzustellen, zuzugeben, dass sich dem Realismus Holbein's in vermenschlichender Darstellung des Göttlichen auch wider die Angemessenheit etwas zutrauen lässt. Aber Alles hat doch seine Gränze. Es lag mir nun hier nahe, Herrn W.'s Aeusserung, „es lasse sich auf meine Manier beweisen, dass die Mediceische Venus eine Replik des Belvederischen Apoll sei", mit einer entsprechenden Aeusserung zu erwidern; aber wozu Uebertreibungen in einer Untersuchung. Herr W. nennt das Motiv einer Scene, in der Maria einen unartigen Christusknaben durch Einkneipen des Fingers in den Arm — welchen Ausdruck der Anblick der Zeichnung unmittelbar

rechtfertigt — umsonst zum Segnen nöthigt, ein „anmuthiges". Ohne Uebertreibung glaube ich sagen zu können, dass von 100 Personen mindestens 99 dasselbe vielmehr lächerlich, widerwärtig und die meisten empörend finden würden, darunter Herrn W. selbst, wenn ich die Ansicht aufgestellt hätte. Doch was verschlägt's, wenn nur die Kunstarchäologie an andern Beispielen beweisen kann, dass Holbein's Realismus wenigstens annähernd so weit ging, und das läge auch Herr W. ob zu beweisen. Ich trete aber zur Ergänzung der Kürze, an die er sich gebunden fand, an seine Stelle, und sehe mich nach dem Stärksten um, was in dieser Hinsicht von unserm Holbein vorliegt, ja, um die Frage gleich weiter zu fassen, was überhaupt in der altdeutschen Kunst in dieser Hinsicht vorliegt. Kaum wüsste ich etwas Stärkeres zu nennen, als wie unser Holbein, ist er anders der Künstler des Bildes, im Schwartz'schen Votivbilde seinen eigenen abgelebten Vater oder einen andern Greis in der unwürdigsten porträtähnlichen Wiedergabe, die man sehen muss, um zu erstaunen, sitzend in seinem gewöhnlichen Grossvaterstuhle, als Gott Vater über die Wolken gesetzt hat. Vielleicht auch kann man die später zu erwähnenden Doppelrollen von Stiftersdamen mit heiligen Frauen hierher rechnen. Oder kennt jemand etwas, was noch über das Genannte geht, möge er es nennen. Und doch ist von all' dem bis zum Motiv der Scene unsrer Zeichnung, wie sie Herr W. fasst, noch ein so weiter Schritt, dass ich mich eben so zur Ehre Holbein's scheue, als es kunstarchäologisch ungerechtfertigt halte, ihn gethan zu finden, nachdem von Seiten unserer Auffassung ein so viel leichterer Schritt von dem, was kunstarchäologisch wirklich vorliegt, zu dem, was hier wie da als unicum erscheint, geboten ist.

Mit Recht zwar kann Herr W. gegen die Bezeichnung der von ihm vorausgesetzten Scene als unicum sagen: Das ist nicht zu verlangen, dass ganz dieselbe Scene in meinem Sinne zweimal in der alten Kunst vorkomme, um sie einmal, um sie überhaupt für möglich zu halten; würde ich es doch auch nicht von einer Heilungsscene verlangen. — Ganz recht; nur Analogie kann die Kunstarchäologie fordern. — Aber gab es nicht noch unzählige andere Weisen, den Jesusknaben als widerspenstig und von der Mutter nachdrücklich zur Schuldigkeit angehalten, darzustellen? In Kinderstuben fehlt es doch nicht an Beispielen und Motiven dazu. Die alte Kunst hat die Kindergeschichte Jesu nicht nur erschöpft, sondern noch mit einer Menge harmloser Erfindungen weiter ausgemalt, dabei keinen Anstoss gefunden, sich vielfach fast zu wiederholen. Sie hat es in der Holbein'schen Anna Selbdritt bis zum gehenlernenden Christkinde, in andern Bildern zum Baden, zum unschuldigen Spielen, zum Langen des Kindes nach einer Frucht, einer Blume, einem Vogel in mannigfachsten Variationen gebracht; und hat es

mit all' dem nicht einmal bis zur spielendsten Unart gebracht. Die Scene in Herrn W.'s Sinne, wo das Christkind sich einer heiligen Pflicht an einem heiligen Orte mit bösem Blick erwehrt, bleibt sonach ein unicum nicht blos dem Grade, der Art, sondern der Gattung nach.

Und welches war der Grund, der Herrn W. bestimmte, dies unicum doch aufzustellen? Die aus den Werken des Meisters geschöpfte Erkenntniss, dass Holbein als reiner Realist ein ideales Kind nicht anders als ganz natürlich malen konnte. Es ist derselbe Grund, den Herr W. geltend macht, das für ein segnendes Christkind so unangemessene Benehmen des oberen Kindes der Meier'schen Madonna zu erklären (Wien. Rec. 1865 S. 204. Holbein I. 333). Hierzu aber sehe man das untere Kind desselben Bildes an, ob man ein Kind von so entwickeltem Körper in so straffer Haltung mit so bewusstem Gesichtsausdruck in der ganzen kleinen Kinderwelt findet. Also stellte Holbein umgekehrt hier sogar ein natürliches Kind ideal dar, da es einen Gedanken dadurch angemessen auszudrücken galt. Welchen freilich, wird man nach der Ansicht, dass das obere Kind ein Christkind sei, niemals finden, indess er nach der, von Herrn W. erst für absurd, dann für geschmacklos erklärten, Blake-Jacobischen Ansicht sich so leicht ergiebt.

Nun aber setzen wir einmal, es wäre unserm Holbein dennoch beigekommen, die Scene in Herrn W.'s Sinne zu malen, meint man, dass der Stifter, der vor der Madonna kniet, und für den doch wohl ein Bild nach der Skizze gemalt werden sollte, nicht auch ein Wort dabei mitzusprechen hatte, und dass er damit werde zufrieden gewesen sein, sich anbetend vor einem Christkinde zu sehen, was statt sich zum Segnen, um das er so brünstig fleht, zu bequemen, mit verzogenem Munde und verdrehten Augen auf die Aufforderung dazu antwortet. Auch sieht das Bild sonst nicht wie zum Scherz gemalt aus, denn das würde sich in den andern Figuren mit gespiegelt haben. Der Stifter würde, wenn Holbein's Realismus consequent in Herrn W.'s Sinn eingegangen wäre, über die vor ihm gespielte Scene entweder gelacht oder sich empört, und die Madonna einen gebietenden oder unwilligen Ausdruck gezeigt haben. Wie aber sein Ausdruck ekstatischer Andacht, brünstiger Bitte oder höchsten Erstaunens, wozwischen man nur schwanken kann, ihr Ausdruck von Holdseligkeit, womit sie auf das Kind niederblickt, dazu die heilige Umgebung einer Marienkapelle, zur Scene und zu Holbein's Realismus, der einzigen Unterlage von Herrn W.'s Ansicht, passt, dürfte immer ein Räthsel bleiben, worüber vielleicht nur das grössere geht, dass uns ein solches Räthsel aufgegeben werden konnte.

Und weiter: warum sollte die Madonna das Christkind zum Segnen nöthigen, und das Christkind dies als seine Schuldigkeit verstehen, da sich eine Schuldigkeit des Christkindes zum Segnen kunstarchäologisch

gar nicht begründen lässt. Wie sollten vollends die Beschauer es so verstehen, für die Herr W. (Holb. I., 328. 329.) doch bei der Meier'schen Madonna, warum nicht also auch hier, durch klaren Ausspruch des Motivs gesorgt haben will. Denn es kommen freilich viele Christkinder vor, die eine vor ihnen kniende Person oder Versammlung segnen; aber auch genug, die sie nicht segnen. So, um nur einiger, Herrn W. naheliegender, Beispiele zu gedenken, das Kind der Pergersdorffer Votivmadonna, auf welche sich Herr W. selbst gern vergleichungsweise mit der Meier'schen Madonna bezieht, und das Kind des kleinen Marienbildchens von unserm Holbein in Erasmi Laus stultitiae, was sich in Woltmann's Holbein I., 282 reproducirt findet, und durch den Strahlenkranz der Madonna an unsere Zeichnung erinnert. Ist dies aber etwa nur eine Ausnahme von Holbein's übrigen Christkindern? Ich kenne im Gegentheil überhaupt kein Christkind, das Holbein segnen liesse, denn dass das Ausstrecken eines linken Aermchens mit davon abgewandtem, im Dresdener Exemplar sogar geradezu trübseligem Gesichte bei dem Kinde der Meier'schen Madonna ein Segnen bedeute, wofür es Herr W. nimmt, hat selbst kunstarchäologisch vielmehr Alles gegen sich als für sich. Wenn schon also kein Hinderniss für unsern Holbein bestand, ein segnendes Christkind zu malen, und das gänzliche Fehlen segnender Christkinder bei ihm grössten Theils dadurch erklärt sein mag, dass eine zu segnende Person oder Versammlung in seinen Bildern mit Christkindern meistens fehlt, so hätte doch blos auf eine nachweislich in dieser Hinsicht bestehende und von unserm Holbein selbst sonst eingehaltene bindende Convention ein kunstarchäologischer Grund gestützt werden können, dass nicht geschehende Segnen in unserer Zeichnung als ein gesolltes zu fassen.

Dazu ziehe man in Betracht, dass die Madonna unserer Zeichnung das Christkind, indem sie es zum Segnen nöthigt, in einer zwar andern, aber kaum weniger ungünstigen Lage zum Segnen festhält, als die das Kind der Meier'schen Madonna freiwillig dazu angenommen haben soll, nämlich in einer Rückenlage unter 45° gegen den Horizont; — und dass es eben so das linke Aermchen ist, was in unserer Zeichnung zum Segnen angeregt, wie im Meier'schen Bilde dazu ausgestreckt sein soll, indess das Kind sich mit der, sonst conventionell zum Segnen gebrauchten Rechten an dem Umschlagtuche der Madonna festhält, also damit der Anregung gar nicht entsprechen kann. Eine starke Zumuthung, hier wie da an ein Segnen glauben zu sollen, wenn man hier die verkehrteste Anstalt, da die verkehrteste Ausführung dazu sieht. Ja, möchte man nicht, um nur das eine Moment, den wiederholten Gebrauch der Linken zum Segnen zu erklären, auf den Gedanken kommen, dass Holbein seine eigene Linkshändigkeit, — er soll

nämlich linkshändig gewesen sein —, auf das Segnen des Christkindes übertragen habe. Ernsthaft genommen aber würde anzunehmen sein, dass Holbein weder auf die Convention beim Segnen, noch die natürlichen Bedingungen und Forderungen desselben überhaupt etwas gegeben habe. Und doch setzt Herrn W.'s Ansicht selbst die bindendste Anerkennung der conventionellen Bedeutung des Segnens im Allgemeinen voraus, und würde das, was sich irgend wie kunstarchäologisch hier geltend machen liesse, vielmehr dafür sprechen, dass er auch auf die, in einem Votivbilde überdies mehr als irgendwo zu fordernde, conventionelle Ausführungsweise desselben im Besondern etwas gegeben; denn der Engel auf dem Augsburger Verkündigungsbilde, was Herr W. unserm Holbein zuerkennt, segnet die Maria ganz in hergebrachter feierlicher Weise mit erhobener Rechten, erhobenen Fingern und nach der Gesegneten gewandtem Gesichte.*)

Und endlich: Herr W. erklärt kurz und rund, es sei vielmehr der Ausdruck der Andacht als des Erstaunens, der sich in der Erscheinung des Stifters spiegele; aber worauf kann sich eine so kategorische Erklärung stützen? Dass vielmehr letztere als erstere Auffassung die natürlichere ist, glaube ich im Obigen, abgesehen von Privatstimmen, dadurch belegt zu haben, dass sie Herrn His-Heusler, Herrn W. selbst, von vorn herein als solche sich dargeboten hat. Und wie sollte sie nicht? Man sehe die Betenden in Kirchen, vor Heiligenbildern darauf an, ob das, was man in der Zeichnung sieht, der

---

*) Wenn Herr W. (Holb. I., 173) hierin nur einen Fingerzeig nach oben sieht, mag sich dies vielleicht daraus erklären, dass er sonst mit seiner Auffassung des Segnens im Meier'schen Bilde, was in so ganz anderer Weise ausgeführt wird, in Widerspruch kommen würde. Gewiss ist, dass kunstarchäologisch die Handbewegung des Engels in jenem Verkündigungsbilde eben so sicher als ein Segnen, wie die des Kindes im Meier'schen Bilde als kein Segnen aufzufassen ist.

Damit leugne ich nicht, dass ganz exceptionell auch die Linke zum Segnen gebraucht werden kann, wenn der Gebrauch der Rechten zu einem anderen wichtigeren Zwecke überwiegt, wie denn (nach Woltmann's Holbein I. 80) in einem Bilde des älteren Holbein Gott Vater mit der Linken segnet, da er mit der Rechten das Zeichen der Weltherrschaft, das Scepter, zu halten hat. Wer aber möchte es noch für ein Segnen halten, wenn es nicht übrigens in conventioneller Form geschähe. Blosses Handausstrecken nach gegenwärtigen Personen kann bei den mannigfachen, oft rein malerischen Motiven dazu überhaupt nur sehr uneigentlich als ein Segnen gefasst werden. Wo die Hand nach etwas von einer Person Dargebotenem langt, ist es ziemlich unterschiedslos die Linke und Rechte, die vom Christuskinde gebraucht wird; wo sie sich der Person nur wie grüssend entgegenstreckt, selten die Linke, obwohl ich zu dem einzelnen, in Weigel's Arch. XII. 17 erwähnten Beispiele später noch einige hinzugefunden. Um es aber für ein Segnen anzusehen, müsste man dann doch wenigstens noch das dem zu Segnenden zugewandte Gesicht verlangen.

gewohnte Ausdruck der Andacht ist. Hingegen wird jeder den aus der Lebenserfahrung gewohnten Ausdruck höchsten Erstaunens so realistisch wahr in der Erscheinung des Stifters wiederfinden, wie man es nur von einer Holbein'schen Darstellung erwarten kann. Aber ich gebe wieder zu, was zuzugeben ist, und Mancherlei ist wirklich zuzugeben, nur gerade das nicht, worauf es zuletzt ankommt.

Erstens ist zuzugeben, dass der Ausdruck verzückter Andacht, wie man ihn nur eben niemals Gelegenheit hat, an Andern zu beobachten, natürlicherweise wohl eine ähnliche (schwerlich doch gleiche) Gestalt annehmen kann; es sagt's das eigene Gefühl; und so wird der Heilige von Assisi in seiner Verzückung (vielleicht doch auch, um seine Wundenmale an den Händen zu zeigen), ähnlich betend dargestellt. — Zweitens giebt es Fälle, wo conventionell auch ohne verzückte Andacht, ja ohne alle Andacht, in einer ähnlichen Form gebetet wird. Die Juden beteten vor Alters und beten noch heute ähnlich, der katholische Priester betet ähnlich vor dem Altar, die Oranten in den Bildern der Römischen Katakomben sieht man ähnlich beten. Ich sage ähnlich, das heisst die Hände werden, statt sie zu falten oder mit den Flächen zusammenzulegen, sammt den Armen mehr oder weniger ausgebreitet und erhoben; obwohl die Aehnlichkeit nur unvollkommen bleibt. Denn das Beten in jenen Fällen geschieht nicht kniend, sondern stehend, bei den Juden theilweis auch wohl sitzend (?); und was insbesondere die Oranten in den Katakomben betrifft, wofür mir Augenblicks allein die eigene Anschauung (nach Perret's Werk) zum genaueren Vergleiche zu Gebote steht, so sehe ich dieselben mit ganz ruhigem Gesichtsausdrucke entweder die ganzen Arme als Verlängerung von einander weit ausbreiten, oder die Oberarme ganz oder fast ganz an den Leib anschliessen, und nur die Unterarme etwa unter 45° nach Aussen erheben, was sich ziemlich gezwungen ausnimmt, indess unser Stifter mit lebendigstem Ausdruck vielmehr die Oberarme nach Aussen senkt, und die Unterarme nach Innen erhebt. Fraglich sogar, ob nicht hierin, d. i. in der mehr auswärts und einwärts gehenden Richtung der erhobenen Vorderarme überhaupt der mimische Unterschied des Ausdruckes erhöhter Andacht und lebhaften Erstaunens über ein in der Höhe von Statten gehendes Ereigniss zu suchen ist. Wer Mimik studirt hat, mag es entscheiden.

Hiernach nun kann ich freilich nicht beschwören, ob sich nicht auch irgendwo in einem katholischen Lande eine ähnliche Form des Betens als in obigen Fällen oder selbst in unsrer Zeichnung bei den Andächtigen in Kirchen und vor heiligen Bildern noch conventionell findet. So weit mein eigener beschränkter Beobachtungskreis, die ausgedehntere Erfahrung des Herrn St. M., ci-devant katholischen Geistlichen in Baiern, und Angaben,

die mir über Italien zu Gebote stehen, reichen, ist es nicht der Fall. Aber möchte es der Fall sein, so haben wir es hier überhaupt weder mit einem Juden, noch Priester vor dem Altar, noch Oranten in den Katakomben, noch Betenden unter irgend welchen unbekannten oder precär hierher zu beziehenden Umständen zu thun, sondern mit einem betenden Stifter in einem Votivbilde, einem altdeutschen, einem Holbein'schen Votivbilde. Und so kann es meines Erachtens kunstarchäologisch wie vernünftig hier zuletzt nur darauf ankommen, erstens, ob wir in altdeutschen Votivbildern überhaupt eine solche Form des Betens herrschend finden, zweitens, wenn es nicht der Fall, ob wir sie nicht doch in Holbein'schen Votivbildern herrschend finden, drittens, wenn auch das nicht der Fall, ob ein Motiv für Holbein angebbar ist, das allgemeine wie eigene Herkommen in diesem besondern Fall zu verlassen. Und auf alle drei Fragen ist mit einem entschiedenen Nein zu antworten.

In der That, welches altdeutsche Votivbild kann wohl Herr W. überhaupt namhaft machen, worin der Stifter oder die Familienglieder in ähnlicher Weise beten. Vergebens sehe ich mich danach in Förster's Denkmalen um, in deren bisher erschienenen 12 Bänden man eine ziemliche Zahl Votivbilder mit betenden Stifterfiguren aus verschiedenen Zeiten, Schulen und Ländern zusammenbringen kann; vergebens unter der Menge einzelner deutscher Votivbilder, die mir sonst vorschweben — und ich habe mich wegen so mancher Fragen, zu denen die Betrachtung des Meier'schen Votivbildes Anlass giebt, mit einigem Fleisse unter Votivbildern überhaupt umgesehen. Nun aber macht Herr W. in Deutungs- und Aechtheitsangelegenheiten unsers Holbein bald Gebrauch von der Berufung auf das Herkommen oder die Convention der alten Kunst, die Holbein nicht verlassen durfte (vide das Meier'sche Votivbild), bald auf seine Freiheit dieselbe zu verlassen (vide das Schwartz'sche Votivbild); und warum nicht auch dies, wo ein Factum oder plausibles Motiv des Verlassens vorliegt. Also sehen wir uns danach um. Das Factum anlangend, so überblicken wir gleich gemeinschaftlich die Votivbilder der beiden Holbein's, das Walther'sche, und Schwartz'sche in Augsburg, das Oberriedt'sche in Freiburg, das Meier'sche in Dresden, und die Handzeichnung Nr. 63 (Braun 35) in Basel, welche letztere in sofern besonders interessant ist, mit unserer Zeichnung zu vergleichen, als in ihr eben so wie in dieser nur eine, und zwar ritterliche, Stifterfigur vor einer stehenden Heiligen, welche hier die Elisabeth ist, kniet. In allen diesen Bildern aber finden wir den überall gewohnten Ausdruck der Andacht mit zusammengeschlossenen Händen wieder. Ja, wenn die Holbein's von diesem hergebrachten Ausdrucke abweichen, ist es nicht insofern, als sie denselben übertreiben, sondern als sie aus Realismus, der mit

malerischem Vortheil Hand in Hand ging, Kinder nach Kinderart, auch wohl hier und da ein Erwachsenes, in einer übrigens andächtigen Stifterfamilie sich unandächtig benehmen lassen. Aus denselben Gründen konnten sie dann freilich auch wohl einmal den Ausdruck über den conventionellen hinaus steigern, wenn ein exceptionelles realistisches Motiv dazu vorlag. Und wirklich sehen wir im Meier'schen Bilde den Stifter ausnahmsweise von den Stiftern der übrigen Holbein'schen Votivbilder wie von den übrigen Figuren desselben Bildes einen über das Gewohnte hinausgehenden Ausdruck der Andacht in der starken Wendung des Kopfes und der Augen nach Oben zeigen, was die Vermuthung unterstützt, es handle sich nun auch wirklich um einen exceptionellen Anlass der Stiftung des Bildes. Es verbindet sich aber dieser Ausdruck erhöhter Andacht hier statt mit einer Ausbreitung der Hände und einem offenen Munde, vielmehr mit der gewöhnlichen Faltung der Hände und einem geschlossenen Munde. Und so war, wenn es sich überhaupt nur um einen erhöhten Ausdruck der Andacht in unserer Zeichnung handelte, auch eine entsprechende Darstellungsform derselben zu erwarten. Nicht nur aber finden wir diese factisch nicht darin, sondern finden auch in Herrn W.'s Auffassung der Zeichnung das reine Gegentheil jedes realistischen wie idealistischen Motives, den Ausdruck der Andacht überhaupt über den conventionellen und gewohnten hinaus zu erhöhen, geschweige zum Ekstatischen zu steigern.

Was mich übrigens vorsichtig gemacht hat, meine Angaben über die Weise, wie in Votivbildern gebetet wird, nicht unbedingt, namentlich nicht über deutsche Votivbilder hinaus zu verallgemeinern, ist ein italienischer Fall, den Herr W. sehr wohl zu seinen Gunsten wenden könnte, wenn er statt eine einzelne fremdartige Ausnahme zu sein, die allgemeine und Holbein'sche Regel wäre, den ich aber doch zu seinen Gunsten nicht glaube vorenthalten zu dürfen.

Als ich einmal die grosse Geschichte der italienischen Familien von Litta durchblätterte, um mir die hier und da darin vorkommenden Darstellungen von Stiftern und Stifterfamilien anzusehen, ward ich unter allen übrigen Darstellungen, wo die Andacht ganz in gewohnter Weise still mit geschlossenen Händen verrichtet ward, durch eine einzelne Darstellung (im 9. Hefte) überrascht, wo ein kniender Stifter mit unzweideutigem Ausdrucke der Andacht im Gesichte die Arme in sehr ähnlich erscheinender Weise erhebt, als der Stifter in unserer Zeichnung (zu einem genauen Vergleiche hatte ich freilich nicht die Gelegenheit), indess die ihm gegenüberkniende Stifterin die Hände in gewohnter Weise schliesst. Hinter beiden stehen die respectiven Patrone. Leider war der Gegenstand der Verehrung nicht mit abgebildet und keine Beschreibung dazu, welche darüber Auskunft

gab. Die Unterschrift aber lautete: „*Bianca Visconti e Francesco Sforza suo sposo, da uno quadro di Giulio Campi nella chiesa di S. Sigismondo presso Cremona.*"

Hält man nun diess eine fremde Beispiel, wozu sich doch vielleicht noch eins oder das andere analoge aufstöbern liesse, für hinreichend, Herrn W.'s Auffassung des Stifters vielmehr als die meinige, „kunstarchäologisch" begründet zu finden, so habe ich mich freilich selbst damit geschlagen.

Noch könnte man fragen, ob sich nicht nach all' dem auf die frühere Auffassung Herrn W.'s zurückkommen lasse, dass der Stifter vielmehr im Erstaunen vor der Erscheinung der Maria im Strahlenkranze, als vor einem durch sie bewirkten Heilwunder begriffen sei; und gewiss wird jedem jene Auffassung von vorn herein eben so natürlich erscheinen, als diese; vielleicht sogar noch natürlicher; denn wer von uns würde nicht in das allerhöchste Erstaunen gerathen, wenn ihm die Madonna in gleicher Weise erschiene. Aber abgesehen davon, dass es ja nicht allein gilt, die exceptionelle Darstellungsweise des Stifters zu erklären, so hat Herr W. selbst schon dieser Auffassung mit dem an sich ganz triftigen Grunde widersprochen, dass sie zu „modern" sei; denn das Erstaunen, was uns jetzt und hier vor einer solchen Erscheinung ergreifen würde, konnte nicht in die Darstellung eines altkatholischen Votivbildes übertragen werden, aus folgenden Gründen.

Die Maria der Zeichnung stellt sich auf ihrem Sockel und nach ihrer architectonischen Umrahmung wie ein in einer Kapelle aufgestelltes statuarisches Bild dar; in Marienkapellen aber ist auch heute noch die Darstellung der Maria in einem Strahlenkranze nichts Ungewöhnliches; und vor einer so gewöhnlichen Erscheinung kann nicht das höchste Erstaunen kund gegeben werden. Sollte diess aber noch nicht kunstarchäologisch genug erscheinen, so verweise ich auf das kleine schon oben erwähnte Marienbildchen in einem Strahlenkranze von unserm Holbein selbst in Erasmi Laus stultitiae, vor welchem drei Personen knien, von denen die vorderste, anstatt ein Erstaunen zu verrathen, der Madonna ein paar Weihekerzen darbietet, indess von den andern zwei Personen nicht genug zu sehen ist, um ihr Verhalten zu beurtheilen.

Inzwischen richten sich diese Einwände blos gegen das Erstaunen vor der bildlichen Maria, und ich möchte nicht mit gleicher Entschiedenheit behaupten, dass der Künstler nicht die Maria solidarisch mit dem in die Wirklichkeit getretenen Heilungswunder auch in wirklicher Erscheinung vor den Stifter getreten gedacht habe, wo dann der Glanz ihrer Erscheinung mit dem Wunder zusammengewirkt haben könnte, sein Erstaunen zu be-

wirken. Nur bedarf es eben auch dieses Motives der Wirklichkeit, um die Erscheinung von einer blos bildlichen zur wirklichen erhoben zu denken.

Sollte nun wirklich keine andere Wahl als zwischen der Woltmann'schen und meiner Auffassung der fraglichen Zeichnung möglich sein — und ich gestehe, dass mir der extreme Schritt selbst, zu dem sich Herr W. hierbei entschlossen hat, dafür zu sprechen scheint —, so glaube ich, dass in der vorigen Zusammenstellung natürlicher und archäologischer Gründe so viel Bindendes liegt, um der meinigen den Vorzug zu geben. Und warum sollte ich es mir nicht hiernach gern gefallen lassen, dass sie „harmlos" genannt wird, wenn sie nur zugleich richtig ist; besser als wenn in beider Hinsicht das Gegentheil von ihr auszusagen wäre.

Könnte aber doch noch an eine andere Ansicht gedacht werden, so würde es zwar nicht die Woltmann'sche sein; aber da es überhaupt nicht meine Absicht ist, irgend etwas zu verschweigen, was gegen meine Auffassung eingewandt werden und zur richtigen Orientirung des Lesers beitragen kann, so hebe ich folgends selbst noch einige Punkte hervor, die zwar nichts weniger als durchschlagend gegen diese Auffassung sind, da sie mögliche Erklärungen zulassen; aber doch durch ihr Fehlen dieselbe noch günstiger stellen würden, sofern es solcher Erklärungen dann nicht bedürfte.

Hiernach wird sich jeder selbst sein Urtheil bilden können, und weiss jemand dann noch eine andere Auffassung der Zeichnung zu finden, die wahrscheinlicher als die unsrige ist, d. h. besser mit den Verhältnissen der Zeichnung, der Kunstarchäologie und Vernunft stimmt, so möge er sie aufstellen; sonst einfach und aufrichtig die Unterstützung anerkennen, welche das kranke Kind der Madonna unsrer Zeichnung dem kranken Kinde der Meier'schen Madonna gewährt, womit ich nicht sage, dass eine positive Begründung desselben dadurch schon erlangt ist.

Erstens, wie kommt es, dass das Kind der Madonna in unsrer Zeichnung nicht bekleidet ist, was die leichteste Unterscheidung desselben von einem Christkinde geboten haben würde, zumal dieser Weg der Unterscheidung schon durch die, wohl in das Alterthum sich zurückerstreckende, Gewohnheit der Marienkapellen vorgezeichnet war.

Vor Allem muss ich die Möglichkeit dieses Einwandes, den Herr W. füglich für sich geltend machen könnte, selbst erst gegen ihn begründen.

Schäfer hat nämlich schon früher unter den Gründen, dass das untere Kind der Meier'schen Madonna vielmehr ein Christkind als ein menschliches Kind sei, seine Nacktheit geltend gemacht. Aber Herr W. lässt diesen Grund bei dem Meier'schen Bilde nicht für das Christkind gelten, und würde ihn also auch bei unserer Zeichnung nicht dafür geltend machen und gelten

lassen können. Er entgegnet Schäfern*), dass man zu Holbein's Zeit überhaupt kleine Kinder ganz unbekleidet zu sehen gewohnt war, und selbst das Christkind „einzig und allein" in Folge dieser Gewohnheit nackt dargestellt worden sei, — wonach also in der Nacktheit vielmehr ein Gleichungspunct als Unterscheidungspunct des Christkindes bezüglich eines menschlichen kleinen Kindes läge. — Abgesehen davon aber, dass Herrn W.'s Voraussetzung des Ursprunges der Nacktheit des Christkindes sehr bestreitbar sein möchte,**) genügt nicht, was Herr W. gegen Schäfer einwendet, da Herr W. kein Beispiel angeführt hat, dass, was vielleicht in Kinderstuben zu Holbein's Zeit für anständig galt, auch in der Darstellung der Stifterfamilie eines Votivbildes noch für anständig gehalten wurde. In dem Schwartz'schen Votivbilde, was von einem der Holbein's herrührt, dürfte das kleinste voranstehende Mädchen kaum älter als das untere Kind der Meier'schen Madonna sein; es ist bekleidet; auf den Votivbildern des jüngeren Cranach im Leipziger Museum kommen Kinder, Knaben und Mädchen vor, die man nicht älter als jenes Kind schätzen kann, sie sind bekleidet; auf den Votivbildern der Marienkapellen erscheinen die kleinsten Kinder noch heute bekleidet***). Hat also Holbein das untere Kind der Meier'schen Madonna nackt dargestellt, ohne dass es doch ein Christkind ist — und ich glaube selbst nicht, dass es eins ist —, so muss nach kunstarchäologischen Gründen ein anderes Motiv als das von Herrn W. angenommene vorausgesetzt werden, was sich auch in der Jameson-Blake-Jacobi'schen Ansicht leicht findet, wenn schon zugegeben ist, dass möglicher-

*) In den Wiener Recensionen 1865 S. 202 und ähnlich in s. Holbein I. 330.

**) In der That weiss ich nicht, worauf Herr W. diese Voraussetzung gründet. Bis ins 13. und 14. Jahrhundert wurde meines Wissens das Christkind überhaupt nur bekleidet vorgestellt, wozu man in dem Madonnenwerke der Mrs. Jameson eine grosse Menge bildlicher Darstellungen finden kann, und selbst bis zum Anfange des 15. Jahrhunderts kommt es bekleidet vor. Nun aber fingen kleine Kinder sicher nicht erst im 13., 14. oder 15. Jahrhundert an, nackt zu gehen; und wenn sich doch erst von da an die nackte Darstellung des Christkindes geltend gemacht hat, so scheint mir das darauf zu deuten, dass zu der immerhin dabei mit in Rechnung zu ziehenden häufigen Nacktheit sehr kleiner Kinder symbolische oder malerische Motive zutreten mussten, um der nackten Darstellung das Uebergewicht zu verschaffen. Kenntnissreichere Kunstarchäologen wissen unstreitig, bei wem die erste Darstellung eines nackten Christkindes zu finden; sonst wäre es der Untersuchung werth.

***) In der Volksmasse, von allen Altern und Ständen, welche unter dem Mantel der Lucchesischen Madonna in den mannigfachsten Stellungen versammelt ist, bemerkt man allerdings sogar zwei nackte Kinder; aber hier gilt es nicht die Darstellung einer andächtigen Stifterfamilie, sondern eben nur die einer bunten Volksmasse, wegen deren Befreiung von der Pest das Bild gestiftet war.

weise Holbein, statt der Convention treu zu bleiben, sie vielmehr brach, und um ein hübsches Kind in voller Entwickelung seiner Gliedmaassen zu malen, ein solches nackt, wider Convention und Angemessenheit zugleich, aus der Kinderstube in eine andächtige Versammlung versetzte. Einen Parallelfall dazu finde ich freilich bei ihm nicht.

Man könnte nun aber selbst bezweifeln, ob es auch wirklich in anständigen Familien Basel's zu Holbein's Zeit für anständig galt, Kinder bis zum Alter der beiden Kinder des Meier'schen Bildes im Hause nackt gehen zu lassen, wenn man sieht, dass Holbein in seinem eigenen Baseler Familienbilde eben dasselbe kleine Kind, welches Herr W. als Modell zum nackten Christkinde des Meier'schen Bildes ansieht, bekleidet von der Mutter halten lässt. Jedenfalls stimmt diess nicht gut zum Gegengrunde Herrn W.'s gegen Schäfer, und wird dadurch die Allgemeinheit jener Gewohnheit in Familien widerlegt. Inzwischen hat man auch das andere Familienbild Holbein's, was von seiner eigenen Hand existirt, das früher unbeachtet gebliebene Kasseler, in Betracht zu ziehen, wo Holbein's Frau wirklich ein nacktes Kind auf dem Schoosse hält. Herr W. erklärt freilich dieses Bild für unächt*), worin ich ihm nicht beistimme; doch kommt auf die Ächtheitsfrage hier überhaupt nicht zu viel an; das Bild beweist jedenfalls als altes, gleichviel ob von Holbein oder nicht — und schwerlich wird es an andern Beispielen dazu fehlen —, dass allerdings in der alten Kunst und Lebensgewohnheit kein entschiedenes Hinderniss vorlag, ein kleines menschliches Kind nackt von der Mutter, und warum dann nicht auch von einer Madonna, gehalten darzustellen, wenn nicht eben das Bedürfniss einer um so sicherern Unterscheidung vom Christkinde durch die Bekleidung sich geltend machen musste. Nun reichen zwar bekleidete Christkinder mindestens bis nahe an die Epoche der Kunstthätigkeit unsers Holbein, wie das Kind der Pergersdorffer Madonna in Nürnberg von Adam Krafft vom Jahre 1499 beweist; gewiss aber ist, dass unser Holbein selbst nie ein bekleidetes Christkind, wohl aber mehrfach bekleidete menschliche Kinder gemalt hat; also bleibt die Ausgangs bemerkte Schwierigkeit bestehen.

Ich weiss diese Schwierigkeit nur auf einem folgender beiden Wege zu lösen, wozwischen die Wahl frei bleiben mag. Entweder Holbein hielt die doch sehr palpabeln Zeichen, wodurch sich das Kind sonst als ein, von der Madonna zur Heilung in Angriff genommenes Kind zu erkennen gab, für hinreichend, die Unterscheidung von einem Christkinde zu bewirken, indess er zugleich der Bekleidung, weil sie doch fast bis zu seiner Zeit bei Christ-

*) Supplement zum Holbein, unter Kassel.

kindern vorkam, weniger Gewicht beilegte, als uns jezt derselben beizulegen scheint; oder, es war ihm an einer genauen Unterscheidung nichts gelegen, indem er das Kind in der Skizze schon hier die Doppelrolle spielen liess, die ich nach den, in meiner früheren Abhandlung angeführten, Gründen für um so wahrscheinlicher beim Kinde der Meier'schen Madonna halte.*) Das Kind sollte das nackte Attribut der Madonna unter der Form des zu heilenden Kindes mit vertreten. Nur milderte Holbein die, für ein Christkind doch gar zu unangemessen erscheinenden starken Zeichen des Uebelbefindens, welche die Skizze zeigt, in dem spätern Bilde. Dabei ist das freilich bestreitbare Verhältniss der Zeichnung als erster Skizze zum Meier'schen Bilde, was ich selbst nie als beweisbar oder bewiesen erklärt habe, als mögliches zu dieser möglichen Auffassung mit zugezogen. Hält man aber den Schritt von den bei Holbein und sonst vorkommenden Doppelrollen, auf die ich kunstarchäologisch verweisen kann, zur Doppelrolle eines Christkindes mit einem kranken Kinde doch noch für zu gross und gewagt, um ihn zu acceptiren, obwohl er sicher weit hinter dem zurückbleibt, den uns Herr W. zumuthet, so bleibt übrig, sich an die erste Möglichkeit zu halten. Bewegen wir uns doch überhaupt in diesem ganzen Gebiete in mehr oder weniger unbestimmten Möglichkeiten, wobei nur immer die wahrscheinlichste, d. i. wozu die meisten und schwersten Gründe stimmen, vorgezogen werden muss.

Meine Doppelrollen-Ansicht bezüglich des Meier'schen Bildes, um mit einigen Worten darauf zurückzukommen, da sie nicht minder bezüglich unserer Zeichnung zu erwägen ist — hat bisher überhaupt schriftlich keine Berücksichtigung, mündlich keinen Beifall gefunden; und da ich sie zunächst nur zur Prüfung aufgestellt, bestehe ich nicht darauf, wenn sie die Prüfung nicht besteht; doch bleiben die Wahrscheinlichkeitsgründe dafür bestehen. Sie hebt, wie ich hier nicht ausführen kann, am leichtesten eben so die Menge Schwierigkeiten, die sich von einer Seite der Ansicht vom Christkinde des Meier'schen Bildes entgegenstellen wie die Hauptschwierigkeit, die von anderer Seite fortgehends der Ansicht vom kranken Kinde entgegensteht, und in meiner früheren Abhandlung vollgültig von mir anerkannt worden ist, dadurch, dass sie eine Ansicht in die andere aufhebt. Sie hat blos das Missliche der Complication, was ich zugestehe, nur dass mir die Verwickelung der Schwierigkeiten keine einfache Lösung zuzulassen scheint; denn blos durch Uebersehen oder Verschweigen der Schwierigkeiten macht man sich die Lösung leicht.

---

*) In meiner früheren Abhandlung habe ich von dieser Möglichkeit wegen zu starken Vorwiegens der Zeichen des Uebelbefindens beim Kinde abstrahirt; doch könnte es sich auch wie oben verhalten.

Zum Belege, dass es unserm Holbein überhaupt nicht fern gelegen, verschiedene Persönlichkeiten in einer an sich widerspruchsvollen Doppelrolle zu verschmelzen, konnte ich in meiner früheren Abhandlung nur Beispiele anführen, wobei es sich um keine darin aufgenommene christlich-heilige Persönlichkeit handelt. Jetzt, nachdem ich die Handzeichnungen des Baseler Museums aus eigener Anschauung kenne, füge ich dazu die Holbein'schen Handzeichnungen Nr. 35 und 81 dieses Museums (Nr. 63 und 64 bei Braun), wo offenbar Stiftersfrauen in heiligen Frauen nicht als Modell aufgehend, sondern für die Erinnerung aufbewahrt erscheinen, nämlich eine, mindestens 60jährige vornehme Matrone mit Unterkinn in einer Maria mit dem Kinde, und eine junge weltliche Rittersdame mit charakteristisch vortretendem Kinn in einer heiligen Elisabeth. Um weiter über Holbein hinauszublicken, so ist von demselben Charakter der, auf einen unbekannten oberdeutschen Meister geschriebene *Pius Joachim* mit Pelzmütze unter Nr. 90 des altdeutschen Saales desselben Museums (Braun Nr. 147), sind die, von Waagen in seinem Handbuch I. 203 erwähnten, auf den Flügeln eines Flügelalters in den Rüstungen der Zeit als heiliger Georg und Eustachius dargestellten Gebrüder Stephan und Georg Baumgärtner, und ist die schon in meiner früheren Abhandlung kurz erwähnte, im Nürnberger Maximilians-Museum H. 2. S. 10 beschriebene, Darstellung eines Abendmahles von Adam Krafft in der Sebalduskirche 1501, worin der Sage nach (deren Entstehen, wenn sie nicht richtig ist, soviel als die Darstellung selbst beweist), die Personen eines wirklich vom Stifter (Paul Volkamer) gehaltenen Gastmahls im Porträt der Erinnerung aufbehalten sind. Und hierzu wird man gewiss nicht ohne Interesse noch folgendes neuere, doch sicher auf Altes zurückweisende Beispiel einer menschlich heiligen Doppelrolle zugleich mit einer Doppeldarstellung desselben Kindes auf demselben Bilde finden, was hiermit in beider Hinsicht einen Parallelfall zu dem Meier'schen Bilde bietet, nur dass ich freilich blos das Referat einer Freundin als Zeugniss dafür aufzuweisen habe.

Auf einem Kirchhofe der Ramsau begegnete ihr ein Bild folgenden Inhaltes: Unten kniet ein weiss gekleidetes halbwüchsiges Mädchen in einem Betstuhl. Im Himmel darüber stellt sich ganz dasselbe Mädchen in derselben Kleidung und knieenden Stellung vor einer matronenhaften Frau dar, die ein Buch auf ihrem Schoosse hält und das Mädchen hieraus lehrt, durchaus sich aber nicht wie Maria ausnimmt. Meine Freundin wusste nicht, was sie aus der Frau, den zwei gleichen Mädchen, dem ganzen Bilde, machen sollte. Da wird sie von einer Frau, die sich zufällig auf dem Kirchhofe befand, belehrt, das Mädchen unten sei eine Verstorbene, die oben als Maria dargestellt sei, welche von deren Mutter, der heiligen Anna, gelehrt werde. Hätte sich nun auch die, unstreitig selbst erst von Priestern belehrte, Frau

in dieser Auslegung getäuscht, so beweist sich jedenfalls damit, dass sie sie gab, dass diese Auslegung dem Geiste des Katholicismus nicht fern liegt. Der in meiner früheren Abhandlung mehrfach citirte ci-devant katholische Geistliche, Herr St. M., stimmte übrigens nicht nur dieser Auslegung zu, sondern es sind nach ihm überhaupt nicht selten auf katholischen Kirchhöfen oder in katholischen Grabkapellen Bilder zu finden, wo die heilige Anna die Maria oder wo der Schutzengel eines verstorbenen Kindes dasselbe aus einem Buche lehrt, welches Letztere, und versteckterweise auch das Erste, den Sinn hat, dass ein Kind, was zu früh verstorben ist, um im christlichen Glauben unterrichtet worden zu sein, dies im Himmel nachhole. Aus den Unterschriften der Bilder erster Art sieht man nämlich, dass die Verstorbenen entweder Maria Anna oder Anna Maria hiessen. Dies ist genug gesagt, die Doppelrolle zu bezeichnen. Nur der doppelten Darstellung des Kindes oben und unten erinnerte sich mein Gewährsmann nicht begegnet zu sein.

In der That, nur dem protestantischen, nicht dem katholischen Geiste widerstreben solche Vermischungen des Menschlichen und Heiligen und nur der neuen, nicht der alten Kunstzeit (wovon Darstellungen letzterer Art als Nachklang anzusehen) solche Künsteleien. Daher die sehr triftige Zusatzbemerkung zur Beschreibung des oberwähnten Krafft'schen Denkmals im Maximilians-Museum: „In dieser Identificirung des Menschen mit dem Göttlichen und Heiligen liegt eine jenen Zeiten und noch lange fort eigene Harmlosigkeit .... an eine Profanirung des Heiligen ist dabei nicht im Mindesten zu denken." Mag nun meine Doppelrollen-Ansicht bezüglich des Meier'schen Bildes und unserer Zeichnung triftig sein oder nicht, so sind jedenfalls Einwürfe dagegen, die aus dem Verkennen dieses Geistes der altkatholischen Kunst fliessen, unrichtig; keinen andern aber bin ich bisher begegnet.

Zweitens. Wenn die Madonna unserer Zeichnung ein Heilwunder bewirkte, sollte sich nicht im Kinde vielmehr ein glücklicher als schmerzhafter Ausdruck geltend machen?

Aber in der That ist hierüber nichts zu entscheiden, sondern liegt ein a priori unentscheidbarer Conflict vor. Sollte der glückliche Ausdruck gewählt werden, so träte die Krankheit nicht hervor, sollte der schmerzhafte Ausdruck gewählt werden, so träte die Heilung nicht hervor; und sollte etwa die Heilung in dem, auf die Madonna übertragenen, Einrenken eines Aermchens gelegen haben, was nach den erwähnten Doppelrollen bei Holbein sehr wohl möglich wäre, und wofür selbst die Erscheinung in der Zeichnung zu sprechen scheint (vide die obige Schilderung von Herrn His-Heusler) so konnte der Act der Heilung selbst realistisch einen schmerzhaften Ausdruck verlangen. Da sich nun jedenfalls der von einer Seite geforderte glückliche,

von anderer Seite geforderte schmerzhafte Ausdruck nicht in demselben Kinde auf demselben Bilde zugleich anbringen liessen, so kann auch weder entschieden das Eine und das Andere noch das Eine vorzugsweise vor dem Andern zu sehen verlangt werden. Und nun ist es interessant, zu finden — die demgemässe Deutung freilich vorausgesetzt —, wie Holbein, nachdem er in unserer Zeichnung den schmerzlichen Ausdruck noch vorgezogen, dann im Meier'schen Bilde (sei es zur Ausführung derselben Aufgabe oder bei einer analogen Aufgabe) zwischen beiden Ausdrucksweisen theils geschwankt, theils beide combinirt und damit einerseits gezeigt hat, dass er die Schwierigkeit der Aufgabe empfunden, anderseits bewiesen hat, dass er der Mann war, sie zu lösen, so gut als sie überhaupt lösbar war, und als schwerlich ein anderer Künstler sie zu lösen vermocht hätte. Er hat zwischen beiden Ausdrucksweisen geschwankt, indem er im ersten, dem Darmstädter Exemplar, vielleicht eben desshalb, weil ihm der zu starke Ausdruck des Schmerzes im Kinde der Skizze, wie er uns nicht gefällt, auch selbst nicht gefiel, den von anderer Seite geforderten lächelnden Ausdruck vorzog, im Dresdener Exemplar aber, weil ihm nun wieder die Krankheitszeichen nicht deutlich genug erscheinen mochten, auf die betrübte Miene des Kindes zurückkam. Er hat beide Ausdrucksweisen im Meier'schen Bilde combinirt, indem er zu der lächelnden Miene des Kindes im Darmstädter Exemplare, dem sonstigen Holbein'schen Christkindestypus ganz entgegen, das ganze übrige Wesen des Kindes oben um so gedrückter, passiv anschmiegsamer an die helfende Madonna mit Abwendung vom ausgestreckten kranken Aermchen darstellte, und dies auch im Dresdener Bilde festhielt, im geheilt entlassenen Kinde unten die Zeichen übergesunden Aussehens mit dem fröhlichen Blicke auf eben dasselbe und nach gleicher Seite ausgestreckte linke Aermchen zur Geltung brachte, dazu den Gegensatz kränklicher und gesunder Vertheilung der Gesichtsröthe oben und unten fügte. Nichts kann sinnreicher erscheinen als diese Lösung des Conflictes im Sinne der Ansicht vom kranken Kinde zu einer Zeit, wo noch Niemand Anstoss daran nahm — und auch das ist kunstarchäologisch zu beweisen —, dieselbe Person auf demselben Bilde in verschiedenen Zeitmomenten, also doppelt, vorgestellt zu sehen, wie denn von unserm Holbein selbst noch einige andere Beispiele in dieser Hinsicht vorliegen. Nichts kann unverständlicher, räthselhafter erscheinen, als dieser ganze Wechsel, diese ganze Combination im Sinne der, für so ganz einfach natürlich erklärten, Ansicht vom Christkinde.

Will man nun aber etwa, um dieser fundamentalen Schwierigkeit für die Ansicht vom Christkind auszuweichen, das ganze Dresdener Bild lieber für unächt erklären, wie Wornum ohnehin schon gethan, so lässt sich vielmehr die Umänderung des lächelnden in einen trüben Ausdruck im Uebergange

vom Darmstädter zum Dresdener Bilde als einer der stärksten Gründe zugleich für die Ansicht vom kranken Kinde und für die Aechtheit des Dresdener Bildes ansehen, weil sich gar kein Motiv denken lässt, welches einen fremden Copisten zu dieser Aenderung hätte veranlassen können. Dr. v. Zahn erkennt mit Anerkennung der Aechtheit des Dresdener Bildes die Schwierigkeit an, welche in jener Wandlung für die Ansicht vom Christkinde des Meier'schen Bildes liegt, und stellt ihre Lösung dahin; Herr Woltmann übergeht diese Schwierigkeit wie andere Schwierigkeiten, und macht nur den lächelnden Zug im Darmstädter Bilde zu Gunsten des Christkindes geltend, ja würde vielleicht die schon halb von ihm aufgegebene Aechtheit des Dresdener Bildes mit Wornum ganz aufgeben, um jener Schwierigkeit ganz zu entgehen; dann bliebe die Schwierigkeit, die Aenderung auf einen Copisten zu beziehen. Doch ich habe mich zu erinnern, dass unsere Untersuchung vielmehr der Deutung unserer Zeichnung als der Meier'schen Madonna gilt.

Drittens. Das Kind in den Armen der Madonna unserer Zeichnung sieht dem eigenen Kinde Holbein's auf dem oberwähnten Baseler Familienbilde desselben so sprechend ähnlich, dass man gar nicht zweifeln kann, dieses sei wirklich im Kinde der Zeichnung dargestellt. Holbein aber hat auch sonst mehrfach sein Kind als Modell zu Christkindern benutzt. Sollte das Kind ein krankes Kind des Stifters schlechthin oder doch als solches im Christkinde mit repräsentirt sein, so würde Holbein, kann man sagen, vielmehr das Kind des Stifters, als sein eigenes Kind abgebildet haben.

Ich begegne der Schwierigkeit dadurch, dass die Zeichnung jedenfalls nur als Skizze zu einem noch auszuführenden Bilde, gleichviel ob dem Meier'schen oder nicht, anzusehen ist, indem ich abgesehen davon, dass der Inhalt des Bildes die Bestimmung zu einem Votivbilde verräth, ohne dass die Zeichnung selbst ein solches schon ist, darauf verweise, dass die Madonna ein Umschlagetuch mit Troddeln und ein ganz stillos sich an den Körper anschliessendes Kleid trägt, was schliessen lässt, dass Holbein sich bei der Madonna wie beim Kinde an Modelle, die ihm zur Hand waren, vorbehältlich der späteren Abänderung im Bilde, hielt.

Viertens. An vorigen Einwand knüpft sich der folgende, den ich selbst für den stärksten halte, der sich meiner Auffassung machen lässt, und von dem ich nicht zweifle, dass Herr W. seine eigene Auffassung dafür Preis geben wird. Wenn denn doch die Zeichnung nur erst eine Skizze war, in der das Kind Holbein's vorläufig die Stelle des kranken Kindes oder Christkindes vertrat, warum sich nicht im Zusammenhange damit denken, dass das Kind unzufrieden war, sich in der ihm dazu gegebenen Stellung halten zu lassen? Daher seine böse Miene, daher seitens der Person, welche die Madonna vertrat, das Einkneipen des Fingers in das Aermchen, um dessen

Lage um so sicherer zu fixiren; Holbein aber, der Realist, zeichnete das Kind vorläufig so, wie es sich gab, vorbehältlich der späteren Abänderung.

In der That genügt diese Auffassung ganz gut zweien von den exceptionellen Momenten der Zeichnung; das dritte aber, die exceptionelle Erscheinung des Stifters, bleibt damit in Widerspruch, indem sie einen exceptionellen Anlass des Erstaunens, der Bitte oder dieser Weise der Andacht fordert. Auch hätte Holbein, wenn er eben nur den Moment, wie er sich gab, realistisch ergriffen, zum Ausdruck des Kindes, das sich nicht halten lassen will, einen ganz andern Ausdruck der Person, die es mit Gewalt in seiner Lage festhalten will, zu verzeichnen gehabt, als diesen Ausdruck freundlicher Milde. Auch diese Vorstellung, obschon viel erträglicher, als die Woltmann'sche, passt also nicht zu den übrigen Verhältnissen der Zeichnung. Und wenn wir nun die Consequenz noch weiter treiben, warum sollte Holbein, dem es frei stand, die Momente der Abzeichnung seines Kindes zu wählen, den allerungünstigsten und dem Sinne der definitiven Darstellung zuwiderlaufendsten Moment, in dem sich sein Kind darstellen konnte, zur Festhaltung in der Skizze vorgezogen haben? — Künstler sind doch sonst in dieser Hinsicht wählerisch — es sei denn, dass er absichtlich den Arm des Kindes renken liess, um den zur Einrenkung passenden unzufriedenen Ausdruck gut zu treffen. Dazu ist die Lage des Kindes eine ganz bequeme, wie wir täglich noch Kinder von Müttern halten sehen, und war das Kind, wie wir aus andern Zeichnungen Holbein's sehen, sonst gewohnt, ihm in ähnlicher Weise als Modell zu dienen, ohne dass es sich gesträubt; woher also hier dies exceptionelle Sträuben, und woher die Beruhigung des Künstlers bei diesem Sträuben?

Wenn ich also auch jene Auffassung nicht für eine eben so unmögliche als die Woltmann'sche ansehe, so doch immer noch für eine so unwahrscheinliche der unseren gegenüber, um nicht bei ihr stehen zu bleiben.

Fünftens endlich noch ein Punkt, von dem ich zwar nicht wüsste, wie, von dem ich aber doch besorge, dass er irgendwie gegen unsere Auffassung gewendet werden könnte.

Herr His-Heusler hat nach einer Notiz in diesen Jahrbüchern (I. 31) gefunden, dass im Giebelfenster der Kirche S. Theodor zu Basel ein Glasgemälde angebracht ist, welches die Madonna unserer Handzeichnung ohne die Nische mit den flammenden Strahlen und ohne den knieenden Ritter, statt auf einem Sockel, wie in der Zeichnung, auf einer Mondsichel, auch sonst abgeändert darstellt (vom Kinde ist nichts gesagt). Aber was lässt sich hieraus schliessen, ohne den historischen Bezug des Glasgemäldes zu dieser Zeichnung zu kennen, und namentlich, ohne zu wissen, ob es unter Holbein's Einfluss entstanden sei. Ich denke mir, dass die liebliche Madonna der

Zeichnung angesprochen hat, und sie somit später zum Glasgemälde benutzt worden ist, mit Weglassung dessen, was mit den besondern Umständen ihrer Entstehung zusammenhing.

Hiermit meine ich die Pflicht einer archäologischen Untersuchung, wie sie Herr W. in Anspruch nimmt, erfüllt zu haben. Hat sie den Nachtheil der Länge, so wird mir Herr W. selbst zugeben, dass sich eine solche Untersuchung zwar in einer kurzen Abfertigung fordern, aber nicht durch kurz absprechende Behauptungen ersetzen lässt. Sollte aber Herrn W.'s ganze Auslegung nur Scherz gewesen sein, wofür ich manchmal geneigt war, sie zu halten, so hoffe ich durch die sonst ernsten Tendenzen des Autors und seine Erklärung, dass er vielmehr in meiner Auslegung den Ernst vermisse, entschuldigt zu sein, wenn ich die seinige doch ernsthaft genommen. Uebrigens hindert mich die vielfache Veranlassung, die ich gefunden, ihm hier zu opponiren, nicht, sein anderweitiges Verdienst in Holbeinianis überhaupt anzuerkennen. Und gern ergreife ich diese Gelegenheit, ihm wegen der schönen kunsthistorischen Entdeckungen, die ihm bezüglich der Darmstädter Madonna zu Theil geworden,*) Glück zu wünschen, wogegen meine eigenen mühsamen aber erfolglosen Bestrebungen in derselben Richtung einfach in Schatten treten.

---

*) Supplement zu Woltmann's Holbein, unter Darmstadt.

Leipzig.

G. H. Fechner.

Ein Besuch in Ravenna.

Von

Dr. J. Rudolf Rahn.

Zu denjenigen Punkten Italien's, die selten von Einzelnen und niemals von dem grossen Strome der Reisenden besucht worden sind, gehört Ravenna, und dennoch glänzt diese Stadt nicht allein durch ihre zahlreichen Erinnerungen an eine ereignissvolle Vergangenheit, sie ist auch in anderer Hinsicht einer der merkwürdigsten Zielpunkte, die wohl einmal den kurzen Abstecher von der grossen Heerstrasse lohnen.

Nirgends im Abendlande hat die Zeit vom V.—VII. Jahrhundert so namhafte Schöpfungen auf allen Gebieten der bildenden Künste hinterlassen. Gleichzeitige Werke sind in Rom der Zerstörung anheimgefallen, noch häufiger hat sie willkürliche Neuerungssucht ihrer Ursprünglichkeit beraubt. Ravenna bietet den vollen Ersatz, denn in vier wohlerhaltenen Monumentalgruppen lebt rein und begeisternd das Bild dieser Frühzeit wieder auf. Beide Städte ergänzen sich und bilden für das Abendland die Hauptquellen zur Erkenntniss altchristlicher Kunst.

Erwägt man, dass zweifelhafte Ueberreste und die Nachrichten einiger Schriftsteller den einzigen Aufschluss über die Constantinischen Stiftungen im heiligen Lande bieten, dass von den grossartigen Bauten in Constantinopel nichts mehr übrig geblieben ist, weil eine eilfertige Hast bei Errichtung der Residenz und gewaltsame Zerstörungen schon frühzeitig zu Erneuerungen veranlassten, so eröffnet Rom den Monumentalkreis dieser Epoche. Legende und fromme Sage haben eine Reihe von römischen Stiftungen auf Constantin zurückgeführt, aber die Kritik hat ihre Zahl vermindert und die nachweisbar hierher gehörigen Denkmäler beschränken sich auf wenige durch spätere Umbauten und Zusätze entstellte Basiliken. Im übrigen verbreiten die zahlreichen Bauten der folgenden Jahrhunderte ein genügendes Licht über den Zustand der römischen Kunst. Schon seit dem Ende des III. Jahrhunderts hatten Diocletian und seine Nachfolger ihre Sitze in den Provinzen aufgeschlagen. Nicomedia und Antiochia, Mailand und Trier sind bald

dauernd, bald vorübergehend die Residenzen des Orients und des Abendlandes. Hier entfaltet sich eine neue und glänzende Bauthätigkeit auf Unkosten Roms. Den grössten Schlag erlitt diese Stadt durch die endgültige Verlegung der Residenz nach Constantinopel. Roms innere Kraft war gesunken und während die Stürme der Völkerwanderung tief und nachhaltig die Verhältnisse des Abendlandes zerrütten, so vernichtet eine zweimalige Zerstörung Roms die letzte Herrlichkeit der alten Weltstadt. Zwar erhielt sich eine fortgesetzte Bauthätigkeit bis ins VII. Jahrhundert hinein. Es fehlte nicht an bedeutenden Leistungen, unter denen S. Paul aus dem Ende des IV. Jahrhunderts an Pracht und Grösse mit den gewaltigsten Domen des Mittelalters wetteifert. Noch bei den spätesten Bauten überrascht die Grossartigkeit der inneren Raumgliederung. Hoch und luftig strebt Alles empor, schlanke Säulenreihen leiten den Blick nach vorwärts, wo das Sanctuarium in buntschimmerndem Mosaikglanze den gewichtigen Abschluss des Ganzen bildet. Und wie diese Form der Anlage nicht aus künstlicher Ueberlegung, sondern unmittelbar aus den christlichen Bedürfnissen hervorging, so bleibt der Eindruck, den diese Bauten auf jedes empfängliche Gemüth ausüben, ernst und erhaben.

Aber nicht blos setzt der Genuss dieser römischen Monumente jene schöpferische Phantasie voraus, die sich den einstigen Zustand ergänzt, könnten heute diese Basiliken in ihrer Ursprünglichkeit erstehen, sie wären Zeugen des Verfalls und sie würden beweisen, dass zwar nicht der Sinn für zahlreiche Unternehmungen, wohl aber die einstige Macht und die künstlerische Grösse diesem Zeitalter entschwunden waren. Der Grundplan ist unregelmässig, die dünnen Wände sind nachlässig gemauert, ihr Aufbau ist eher kühn als constructiv gerechtfertigt. Die Wölbung fehlt, sogar bei denjenigen Bauten, die ihrer Anlage nach darauf hingewiesen waren. Offene Balkendecken überspannen das Innere, wo die Wirkung architektonischer Detailgliederung durch den Goldglanz der Mosaiken beeinträchtigt wird.

Schon seit Constantin's Zeit hatte endlich eine Verwendung antiker Fragmente fortwährend überhand genommen, nicht selten bestimmt der Raub eines heidnischen Tempels die ganze Ausstattung einer christlichen Basilika, und die Häufung verschiedenartigster Zierglieder in einem und demselben Bauwerk artet zuletzt in rohe Willkür aus.

Es genügt zu sagen, dass keine einzige unter den römischen Basiliken den vollständigen Schmuck einer eigens dafür hergerichteten Ziergliederung aufzuweisen hat.

Rom tritt zurück und ein anderer Schwerpunkt übernimmt neben der politischen Herrschaft auch die künstlerische Mission für das Abendland.

Im Jahre 403 waren die Gothen unter Alarich bis nach Mailand vor-

gedrungen. Hier war damals die Residenz des abendländischen Reiches. Honorius entfloh und nur die Klugheit und Tapferkeit seines Feldherrn Stilchio schützten Kaiser und Reich vor plötzlichem Untergang. Unter dem Eindrucke solcher Gefahr beschloss der 20jährige Honorius die Uebersiedelung nach einer neuen durch Kunst und Natur geschützteren Residenz.

Ravenna war vermuthlich von Thessalern gegründet worden und erhielt zuerst unter Augustus eine hervorragende Bedeutung. Unweit der Stadt legte der Kaiser einen Hafen an, eine Flottenstation die den Aufenthalt von 250 Kriegsschiffen ermöglichte. Als der wichtigste Uebergangspunkt zu den illyrischen Provinzen und nachmals durch seine natürliche Verbindung mit Constantinopel war dieser Hafen von grosser Wichtigkeit. Es erhob sich dabei eine Vorstadt, die an Grösse mit Ravenna wetteiferte und ihres Ursprunges willen den Namen Classis erhielt. Ein Hauptkanal aus der Zeit des Augustus führte die Gewässer des Po durch Ravenna, er füllte die Wallgräben und verband die Stadt, die durch zahlreiche Canäle, Inseln und Brücken den Anblick eines ersten Venedigs darbot, mit der Classis. Eine gleiche Vereinigung erfolgte nachher zu Lande, wo die Vorstadt Caesarea, eine lange Strasse mit zahlreichen Kunst- und Prachtgebäuden, Ravenna und die Classis verband. Schon in römischer Zeit hatte die Versumpfung der Umgegend begonnen. Sie bildete meilenweit einen unzugänglichen Morast.

Den Verkehr mit dem Festlande vermittelte ein Dammweg, der aber zur Zeit der Gefahr mühelos vertheidigt oder zerstört werden konnte, während anderseits die Nähe der Classis sehr leicht eine Flucht oder den Entsatz auf dem Seewege ermöglichte. Dabei fehlte niemals ein Zuwachs an Nahrungsmitteln. In den Morästen befanden sich Weingärten, die Stadt erfreute sich eines guten Trinkwassers und weil regelmässige Fluthen die Canäle reinigten, so galt die Luft von Ravenna wie die von Alexandria als aussergewöhnlich rein und gesund.

Dass vor der Ankunft des Honorius i. J. 404 Ravenna schon völlig christianisirt war, während in Rom das Heidenthum noch als ein mächtiger Gegner fortlebte, mochte nicht ohne Einfluss auf die Neuwahl der Residenz gewesen sein. Der heilige Severus, ein Schüler des Apostels Petrus, soll von der Classis aus die christliche Lehre verbreitet haben. Dieser apostolische Ursprung und die legendenhafte Wahl der 12 nachfolgenden Bischöfe durch den heiligen Geist erhöhten das Ansehen der ravennatischen Kirche. Honorius und sein Nachfolger wandten ihr einen besonderen Eifer zu und das V. Jahrhundert beginnt mit einer Reihe von bedeutenden Stiftungen, die uns den letzten Aufglanz der abendländischen Kunst vor einer Jahrhunderte andauernden Epoche des Verfalls bezeichnen.

Wie trübe diese Jahrhunderte der staatlichen Zerrissenheit und einer allgemeinen sittlichen Verwilderung erscheinen, die Kunstgeschichte erkennt in ihnen eine der fruchtbarsten und bedeutsamsten Epochen.

Wir wenden uns nunmehr der Betrachtung der einzelnen Denkmäler zu. — Nächst den vorhandenen Monumenten bilden die um die Mitte des IX. Jahrhunderts von dem Presbyter Agnellus verfassten Lebensbeschreibungen ravennatischer Bischöfe eine wichtige Quelle, die uns namentlich über den grossen Bestand der untergegangenen Monumente belehrt. Um 400 gründete Bischof Ursus die nach ihm benannte Ecclesia Ursiana, den jetzigen Dom und Metropole der Stadt und Provinz Ravenna. Einige Andeutungen des Agnellus lassen die Vermuthung zu, sie sei eine fünfschiffige Basilika (das einzige Beispiel unter den ravennatischen Kirchen) gewesen. Nachdem aber schon im Mittelalter verschiedene Umbauten stattgefunden hatten, verdrängte zu Anfang des vorigen Jahrhunderts eine grosse Kuppelkirche in tüchtigem Barockstyle den letzten Rest der ursprünglichen Anlage. Nur der hohe runde Glockenthurm und eine kürzlich entdeckte Krypta sind als ältere Theile übrig geblieben. Der Erstere erhebt sich in seltsamer und unregelmässiger Verjüngung ohne jegliche Horizontalgliederung vermittelst Gurtgesimse. Das oberste Geschoss mit grossen dreifach gekuppelten Rundbogenfenstern gehört einer späteren Erneuerung zu. Die Krypta unter dem Chore ist unzugänglich, weil das hohe Grundwasser selbst im Sommer die Höhe der Kapitäle erreicht. Im Grundriss bildet sie ein Halbrund mit einem durch 6 Säulen begrenzten Umgang. Die Säulencapitäle gehören verschiedenen Ordnungen an, theils niedrige ionisirende Kapitäle mit plumpen Voluten und hohen Kämpferaufsätzen, theils roh korinthisch mit einfachem Blattschmuck. Kreuz- und Tonnengewölbe in wunderlichen Combinationen überspannen Mittelraum und Umgang. Der freundlichen Zuvorkommenheit des ravennatischen Architekten, Cavaliere *Lanciani*, verdanke ich die Einsicht in dessen vor Kurzem gemachte Aufnahmen dieser Krypta. Eine grössere Publication, die derselbe über ravennatische Denkmäler vorbereitet, dürfte manchen willkommenen Aufschluss über zahlreiche von ihm gemachte Entdeckungen bringen.

Ein folgender Bischof, Neo, errichtete zwischen 426 und 430 die geräumige, dem heiligen Petrus geweihte Basilika. Seit 1261 führt sie den Titel S. Francesco und besteht noch heute in einem Umbau der Zopfperiode. An der Nordseite, durch die Reste eines ehemaligen Atriums getrennt,*) liegt das Grabmal Dante's. Von der alten Basilika ist der Chorbau, die Apsis,

---

*) Vergleiche Lanciani in de Rossi's Bulletino di Archeologia christiana. Rom 1866. P. 73 u. fg.

erhalten geblieben. Sie bildet ein halbes Zehneck mit fünf grossen Rundbogenfenstern. Ebenso bestehen noch die 12 Säulenpaare von grau geädertem Marmor. Die Schäfte, wie ihre geradlinige Verjüngung zeigt, sind von altchristlicher Arbeit; die Kapitäle sind modern überstuckt,*) zeigen aber die trapezförmigen Kämpferaufsätze, deren Vorderfronte jedesmal mit einem Kreuze verziert ist. Den viereckigen Glockenthurm hält Hübsch für ein gleichzeitiges Werk.

Wichtiger ist ein zweiter Bau desselben Bischofs, das noch erhaltene Baptisterium des Doms, S. Giovanni in Fonte auch Taufkirche der Orthodoxen genannt. Die Errichtung selbstständiger Baptisterien hängt mit den Eigenthümlichkeiten des altchristlichen Tauf-Ritus zusammen. Die heilige Handlung wurde in der Regel bei einer grossen Zahl von Erwachsenen vorgenommen und geschah durch Untertauchen (immersio). Zu solchem Vorgange, der sich inmitten eines zahlreichen Kreises von Zuschauern vollzog, erschien als die passendste Form diejenige des Centralbaues, einer runden oder polygonen Anlage, wie sie schon die römische Baukunst in zahlreichen Vorbildern überliefert hatte. Erst neuere Nachgrabungen haben die ursprüngliche Form des ravennatischen Baptisteriums wieder zu Tage gelegt.**) Wir verdanken diese Kenntnisse dem für die Erforschung ravennatischer Denkmäler verdienstvollen Ingenieur Lanciani. Der Grundriss bildet ein Achteck mit vier halbrunden Ausbauten und zwei Eingängen in den westlichen Diagonalseiten. Das Aeussere ist ein schmuckloser Ziegelbau mit wenigen Lesenen und Kleinbögen. Um so reicher erscheint das Innere, wo die Feinheit des architektonischen Aufbaues mit dem Reichthum decorativer Ausstattung wetteifert. Arkaden gliedern in zwei Geschossen die Wandflächen. Unten sind es acht Rundbogen auf korinthischen Ecksäulen, die mit ihren Kapitälen einer späteren Wiederherstellung in altchristlicher Zeit angehören.***) Darüber enthält jede Seite drei Blendarkaden, die grössere in der Mitte ist von einem Fenster durchbrochen und wie die seitlichen von kleinen Säulen ionischer Ordnung getragen, während jedesmal ein grosser Halbkreisbogen die ganze Gruppe umfasst und den gemeinsamen oberen Abschluss bildet. Eine Kuppel bedeckt das Ganze.

Spätere Stuckreliefs und eine Fülle von Mosaiken, vielleicht das Beste aus altchristlicher Zeit, schmücken Gewölbe und Wände. Es ist eine Farbenpracht, die an die Heiterkeit pompejanischer Wandgemälde erinnert, und doch

---

*) Also nicht, wie sich nach Unger im 86. Band von Ersch und Gruber's Real-Encyclopädie (S. 344) und von Quast, Ravenna S. 16, vermuthen liesse, altchristliche Arbeit.

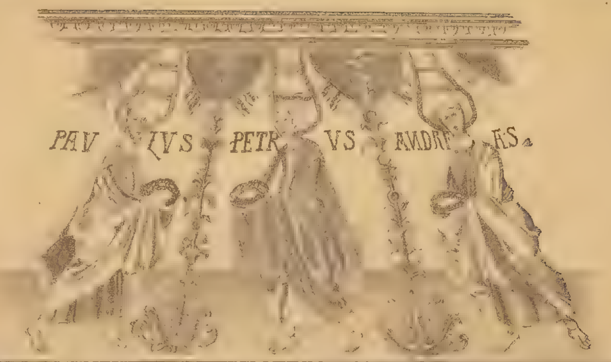
**) Vergl. Lanciani bei de Rossi a. a. O.

***) So nach Hübsch, die altchristlichen Kirchen. S. 30.

stört nichts den Eindruck der Feier, der sich sofort und andauernd des Beschauers bemächtigt. Ein Rundbild in der Mitte der Kuppel enthält die Taufe Christi, eine treffliche Composition voll Freiheit der Einzelbehandlung. Johannes, im Profile, stützt sich mit dem einen Fuss auf einen Felsen; in der Rechten hält er eine Schale, in der Linken ein reich verziertes Stabkreuz. Nur der untere Theil seines Körpers ist mit einem Gewandstücke bekleidet, das in schöner Linie und trefflich modellirt vom linken Arme herunterfällt. Tiefer, bis zum halben Leibe im Wasser, steht Christus, etwas unbehülflich in der Vorderansicht dargestellt. Der „JORDANN," ein Flussgott nach antiker Auffassung, ist in höchst ansprechender Weise zum Theilnehmer an der christlichen Handlung geworden. Das Amt des Engels auf späteren Gemälden erfüllend, hält er ein Handtuch zum Abtrocknen des Täuflings bereit. Ein breites Band darunter enthält die Reihefolge der Apostel (siehe die beigegebene Tafel). Auf grünem Plane und hellblauem Hintergrunde schreiten sie, die eine Hälfte nach rechts, die andere nach links, Petrus und Paulus, die sich alsdann begegnen, an der Spitze. Goldene Blattstengel, die aus unteren Akanthusbüscheln emporwachsen, trennen die einzelnen Gestalten. Den oberen Abschluss bilden roth und weiss gestreifte Teppiche. Die nachlässige Zeichnung bei Ciampini (Vet: Monum: Tom. I. T. LXX) hat den Irrthum veranlasst, als wären die senkrecht herunterhängenden Mittelstücke der Vorhänge jene vielbesprochenen tiarenförmigen Kopfbedeckungen der Apostel;*) letztere, antike Togagestalten, sind vielmehr unbedeckten Hauptes dargestellt. Die Gewandungen sind kräftig bewegt, Weiss und Gelb wechseln regelmässig an Toga und Tunica. Die Köpfe, namentlich bei Petrus und Paulus, sind individuell gebildet, bald in der Vorderansicht, bald im Halbprofile, die Körperverhältnisse sind auffallend schlank. Jeder trägt eine reich mit Edelsteinen besetzte Krone auf den toga-umhüllten Händen. Das rasche Vorwärtsschreiten erhält durch die flatternden Mantelsäume den Charakter einer gewissen Hast. Die kräftige Modellirung des Nackten mit warmen braunen Tönen erinnert zuweilen an die schönen Köpfe des Tribunen-Mosaiks von S. S. Cosma e Damiano zu Rom. Ein Fries mit bunten, phantastischen Architekturen bildet den unteren Theil der Kuppel. Luftige Säulenstellungen mit Gittern und Laubkränzen, dazwischen Altäre mit den vier Evangelien und reiche Throne mit Kreuzen, erinnern an die Weise antiker Wandgemälde, die in altchristlicher Zeit in dem Kuppelmosaik von S. Georg zu Thessalonich**) wiederkehrt und vielleicht zum letzten Male in den Wandgemälden der Vorhalle von

*) Schorn in Thiersch Reisen in Italien S. 390. Von Quast, Ravenna S. 5. Schnaase, Gesch. der Bild. Künste III. (I.) S. 181. Unger a. a. O., S. 391.

**) Bei Texier und Popplewell Pullan, Architecture byzantine T. 30—33.


PAV LVS PETR VS ANDRE AS





Back of
Foldout
Not Imaged

S. Lorenzo fuori le mura zu Rom nachklingt. In den oberen Arkaden unter der Kuppel sind Blattgewinde und Figuren auf buntem Grunde in Stuck ausgeführt. Von den Ersteren sind nur noch wenige Spuren an drei Orten erhalten. Ihr Styl erinnert an ähnliche Stuckdecorationen in einem jener dreieckigen Räume zwischen der Vorhalle und dem Octogon von S. Vitale. Die sechszehn männlichen Figuren sind von grösster Roheit. Sie tragen abwechselnd ein Buch oder eine Schriftrolle in der Linken, die Rechte halten sie segnend oder ganz geöffnet zum Zeichen der Verehrung empor. Die Gewandung ist roh und conventionell, ein breiter Faltenwurf zieht sich über den Leib, während schmale Zipfel barbarisch stylisirt über beide Schultern herunterfallen. Hände und Füsse, durchweg verkümmert, zeugen vom äussersten Ungeschick. Den Zwischenraum zwischen den Rund- und Spitzgiebeln, welche abwechselnd diese Figuren umrahmen und den oberen Wandarkaden füllen abermals eine Reihe von Stuckreliefs: je zwei Lämmer, Ziegen, Hirsche, Seepferde, Löwen, Hähne, Pfauen und Adler einem mittleren Gefässe oder Weinkorbe zugewendet, ausserdem der thronende Christus, dem sich zwei untere Figuren nähern, Christus als Knabe ein Buch in der Linken, die Rechte hält er ausgestreckt, mit seinen Füssen tritt er auf den Kopf des Löwen und der Schlange, ferner Daniel (?) mit emporgehobenen Armen zwischen zwei Löwen stehend, endlich die Darstellung zweier Drachen, die ein Kind an Kopf und Füssen gepackt haben. Im Erdgeschosse füllt ein herrliches Mosaikornament den dunkelblauen Grund zwischen den acht Hauptbogen. In der Mitte des Rankenwerks enthält jedesmal ein Medaillon auf Goldgrund eine Männergestalt mit völlig antiker Gewandung. Haltung und Färbung dieser Figuren sind vorzüglich.

Ein Vergleich dieser unteren Mosaikornamente mit den schönen Blattgewinden des constantinischen Mosaiks in der Vorhalle des Lateran-Baptisteriums in Rom*) zeigt freilich, dass dieses ravennatische Werk nicht mehr auf der Höhe des Tages steht. Die Farbenscala ist hier weit geringer, die Modellirung des römischen Mosaiks zeigt reichere Uebergänge, ist voller und plastischer behandelt; mitten in dem Rankenwerk erscheinen Kreuze, die einzelnen Zweige, in ihren Trennungspunkten mit Knäufen versehen, sind schlanker und zierlicher gebaut, Blumen und Kelche mit rothen Schatten wachsen daraus hervor, es herrscht noch ein völlig antiker Schwung in jenem constantinischen Werke, während diese ravennatischen Ornamente schon eine Uebergangsstufe zu der mehr conventionellen Behandlungsweise bilden, die sich nachmals in der goldenen Concha von S. Clemente zu Rom zeigt.

---

*) Eine (freilich sehr ungenügende) Abbildung des Mosaiks im Lateran-Baptisterium giebt Hübsch a. a. O.

Eine einzige der unteren Wandnischen hat die alte Incrustation mit herrlichen Einlagen von prokonnesischem, numidischem und thessalischem Marmor erhalten. Die Kostbarkeit des Materials und die Feinheit der Zeichnung lassen den Ruin dieses Schmuckes doppelt bedauern. In der Mitte endlich besteht noch heute der achteckige Taufbrunnen. Die Brustwehr enthält einen kanzelartigen Einbau, den einstigen Aufenthaltsort des fungirenden Priesters.

Eine neue Epoche für die Kunstentwickelung Ravenna's knüpft sich an den Namen der Galla Placidia. Sie war die Tochter Theodosius des Grossen und Schwester des Honorius und Arcadius, eine Frau, in deren wechselvoller Lebensgeschichte sich das Abbild jener sturmvollen Zeiten wiederspiegelt. Im Jahre 410 hatten sie die Eroberer Roms nach dem südlichen Gallien geführt; aber sie wurde mit Ehrfurcht behandelt und vermählte sich fünf Jahre später, trotz der römischen Widersprüche gegen die Verbindung mit einem Barbaren, mit Athaulf, dem Schwager und Nachfolger Alarich's. Nur kurz war ihre glückliche Ehe mit dem Westgothenkönige. Er fiel durch Mörderhand und der Uebelthäter behandelte die Wittwe mit grausamem Schimpf. Bald darauf zwang der gefahrdrohende Ausgang einer westgothischen Unternehmung gegen Afrika den König Wallia zu ihrer Auslieferung. Sie kehrte nach Ravenna zurück und ihr Bruder Honorius vermählte sie mit Constantius, seinem Feldherrn, dessen Verdienste er dadurch zu belohnen hoffte. Aber auch diese Ehe war von kurzer Dauer. Constantius starb und niedrige Intriguen störten bald ihren Einfluss und das Verhältniss übertriebener Zärtlichkeit, das Honorius mit seiner Schwester gepflegt hatte. Sie entfloh nach Byzanz, wo sie mit ihren Kindern, der Honoria und Valentinian III. bei Theodosius II., ihrem Neffen, freundliche Aufnahme fand. Bald darauf lief die Nachricht von dem 423 erfolgten Tode des Honorius ein. In diesem Augenblicke hätte sich einem ehrgeizigen Kaiser noch einmal der Anspruch auf die Weltherrschaft eröffnet, allein Theodosius begnügte sich mit dem Oriente und verhinderte nicht, dass Galla Placidia nach Ravenna zurückkehrte, wo sie 25 Jahre lang (425—50) für einen entnervten Sohn das Scepter des Abendlandes führte.

Es war auf jener Rückreise von Constantinopel, als Galla Placidia inmitten eines gefährlichen Seesturmes die Fürbitte des Evangelisten Johannes erflehte und nach einer glücklichen Ankunft in Ravenna dem hülfreichen Heiligen eine nach ihm benannte Kirche stiftete. Sie besteht noch als eine geräumige Basilika von dreischiffiger Anlage mit einem Vorhofe im Westen. Mehrfache Wiederherstellungen und ein durchgreifender Umbau im vorigen Jahrhundert haben die ursprüngliche Anlage zum grossen Theil beeinträchtigt. Die 24 Säulen im Mittelschiffe sind, ausnahmsweise für Ravenna, Reste eines antiken Gebäudes. Die Kapitäle sind modernisirt, zeigen aber

den charakteristischen mit Kreuzen und Laubwerk verzierten Kämpferaufsatz. Am Eingange des Chors trugen zwei grosse mit Silber überzogene Säulen den Triumphbogen, eine Einrichtung, die sich in den römischen Basiliken öfters wiederholt, in Ravenna aber vereinzelt blieb. Die Apsis zwischen zwei rechteckigen Seitenkapellen ist in ihren unteren Theilen noch erhalten und zeigt dieselbe Form wie die von S. Francesco. — Ein viereckiger Thurmbau im Westen wird wohl mit Unrecht der alten Stiftung zugeschrieben. Die ausführlichen Nachrichten des Agnellus melden, dass die Mosaiken des Triumphbogens und des Fussbodens eine Darstellung des Seesturms enthielten, die so vortrefflich gewesen sei, dass man die Angst der dabei Betheiligten auf den Gesichtern habe lesen können. — Mosaiken, die in einer Seitenkapelle des Chores aufbewahrt werden, enthalten Bruchstücke historischer Scenen, worunter zweimal die Darstellung eines Schiffes, allein die rohe Ausführung dieser Bilder auf einem weissen oder matt gefärbten Grunde und eine völlig barbarische Ornamentik erheben gerechte Zweifel, ob diese Fragmente einer Zeit angehören, die in der musivischen Technik noch Vorzügliches zu leisten vermochte.

Eine zweite Stiftung der Galla Placidia war die untergegangene Basilica Sanctae Crucis, von der wir nur wissen, dass sie kreuzförmig gebaut und in Apsis und Vorhalle mit Mosaiken geschmückt war. Ebenso soll die Kirche Johannes des Täufers auf Geheiss der Kaiserin erbaut worden sein. Aber wie denn auch die ravennatischen Monumente von den Bausünden der Zopfperiode nicht verschont geblieben sind, so besteht allein noch der alte Glockenthurm, ein schlanker, herrlicher Rundbau. Selbst die altchristlichen Sarkophage sind bei jenem Anlasse aus dem Innern verbannt worden. Den Einflüssen der Witterung und der Zerstörungssucht jugendlicher Generationen preisgegeben, stehen sie heute auf dem Vorplatze der Kirche.

Das künstlerische Vermögen jener Zeit findet einen vollen und glänzenden Ausdruck in dem letzte Bauwerke der Galla Placidia. Da es unpassend erschien, die Gemeindekirchen mit Profangräbern zu füllen, hatte schon Constantin der Grosse seine Apostelkirche in Byzanz zu dem besonderen Zwecke des kaiserlichen Erbbegräbnisses errichtet. Auch in Ravenna erhielten die ältesten Bischöfe ihre eigenen Grabkirchen (Monasteria nennt sie Agnellus) in der Classis, und nachdem Galla Placidia schon ihre Nichte Slingeidis in einer eigens hierzu erbauten Kirche bestattet hatte, so beschloss sie eine ähnliche Stiftung für sich und ihre nächsten Angehörigen. Diese Grabkirche der Galla Pacidia, heute San Nazaro e Celso genannt, ist noch völlig erhalten und eines der schmuckvollsten Monumente altchristlicher Zeit. Sie liegt im nordwestlichen Theile der Stadt, wo nahe bei

S. Vitale eine Anzahl der älteren Stiftungen vereinigt sind. Erst in neuester Zeit haben die emsigen Untersuchungen des Cavaliere Lanciani sowohl die ursprüngliche Beschaffenheit des Grabmals, als den nähern Zusammenhang desselben mit der ebenfalls von der Kaiserin gestifteten heiligen Kreuzkirche nachgewiesen.*) Zunächst ergab sich aus wiederaufgedeckten Fundamenten, dass die modernisirte Basilica Santae Crucis gegen Westen hin länger und dort mit einer breiten geschlossenen Vorhalle, einem sog. Narthex, versehen war. An die Südseite desselben schloss sich die Grabkirche der Galla Placidia und zwar nicht unmittelbar mit der bisher bekannten Grundform eines lateinischen Kreuzes, sondern mit einer etwas breiter ausladenden Vorhalle, die sich zwischen zwei Säulen und den entsprechenden Wandpfeilern gegen die Schmalseite des Narthex von Santa Croce eröffnete.

Die Grabkapelle selbst ist klein und bildet im Grundriss ein lateinisches Kreuz. Die vier Schenkel sind mit Tonnengewölben überspannt und tragen auf ihrer Durchschneidung einen viereckigen Aufbau, den eine Kuppel von stark überhöhter Rundform bekrönt. Das Innere ist bei völligem Mangel an architektonischer Ziergliederung von unvergleichlicher Wirkung. Hier herrscht nicht die bunte Heiterkeit von S. Giovanni in Fonte, vielmehr erhöht die schwache Beleuchtung und eine gedämpfte Harmonie der Farben den Eindruck feierlichen Ernstes, der dem Charakter eines Grabmals entspricht. Aber wenn ein Dunststrahl von oben herunterdringt und die weissen Gestalten auf ihrem satten Grunde hell beleuchtet, während unten noch Altar und Sarkophage in ein tiefes Halbdunkel gehüllt sind, so ist der Anblick einer der ergreifendsten, den die Monumentalwelt Italiens aufweist. Der Inhalt der Mosaiken, die sich sämmtlich von einem dunkelblauen Grunde abheben, folgt noch der älteren Richtung, in der die Symbolik vorherrscht. Die Kuppel enthält ein lateinisches Kreuz zwischen Sternen und den vier Evangelistenzeichen. Den Unterbau schmücken auf jeder Seite zwei weissgekleidete Männergestalten, vielleicht Propheten, Figuren von antiker Würde, voll Freiheit bei einer grossartigen Behandlung der Gewandmassen und einem lebendigen Flusse der Bewegung. Nur die Köpfe verkünden eine neue Richtung; die gedrückte Schädelform und das starke Vortreten der Backenknochen, wobei das Nackte zwar gut in der Farbe, aber flau modellirt ist, sind Zeichen eines fremden barbarischen Einflusses. In der Mitte zwischen den beiden Figuren steht jedesmal ein kleiner Weihbrunnen oder eine Wasserschale, auf deren Rand zwei Tauben, ähnlich jenem berühmten capitolinischen Mosaik, dargestellt sind. Ein teppichartiges Ornament von trefflichster Farbenwirkung schmückt die Tonnengewölbe der Kreuzarme, während die Frontwände derselben im Osten und Westen

*) Lanciani in de Rossi's Bulletino a. a. O.

wiederum figürliche Darstellungen enthalten. Dort, beim Altar, erscheint Christus mit bärtigem Gesichte, indem er ein aufgeschlagenes Buch einem brennenden Roste übergiebt, andere Bücher in einem goldenen Schrank zur Seite sind als die Evangelien Lucas, Johannes und Matthäus bezeichnet. Einige haben diese räthselhafte Scene auf die Vernichtung ketzerischer Lehren bezogen. Gegenüber an der Eingangsseite sitzt Christus in lebendig bewegter Stellung, hier als Jüngling, und wohl eine der trefflichsten Figuren aus altchristlicher Zeit. Eine felsige Landschaft bildet den Hintergrund, in der Lämmer den guten Hirten umgeben und von diesem geliebkost werden. Die Frontwände der übrigen Kreuzarme enthalten übereinstimmende Compositionen von Akanthusblättern und Traubenranken, zwischen denen zwei Hirsche, das Symbol der heilsbedürftigen Gläubigen, sich einer Quelle nähern. Die Thiere sind mit vielem Geschicke der Natur nachgebildet und die Wirkung der umgebenden Ornamente, die sich mit ausserordentlicher Zartheit vom Dunkelgrün bis zum Goldlichte abstufen, vortrefflich.

Hinter dem Altare im östlichen Kreuzarme steht der Sarkophag der Kaiserin, ein formloser Steintrog, dessen Giebelecken mit akroterienartigen Aufsätzen bekrönt sind. Dieser Koloss von griechischem Marmor, der nahezu die Höhe von 7′ erreicht, war muthmasslich mit irgend einem köstlichen Ueberzug, vielleicht mit Metallplatten bekleidet. Ehedem barg er den Leichnam der Placidia, die mit den Insignien angethan, auf einem Throne von Cedernholz sass. — Knaben, die durch eine Öffnung des Sarkophages hineinleuchteten, zündeten denselben an und der Leichnam verbrannte.

Es mag hier die Stelle sein, auf eine Anzahl von kleinen Kunstwerken, Sarkophage, Altäre u. dergl., einzugehen, die sich in Ravenna in ziemlich beträchtlicher Zahl erhalten haben. — Bei der Abneigung, welche das frühere Christenthum gegen die bildenden Künste zu Tage legte und wobei die Sculptur insbesondere den Vorwurf heidnischer Abstammung erweckte, sind es fast ausschliesslich die Bildwerke der Sarkophage, die den Stand der damaligen Plastik bezeichnen. Die schon im Alterthum gebräuchliche Tempelform der Sarkophage lebt fort. Ein viereckiger Trog, durch Pilaster oder Halbsäulen architektonisch gegliedert, bildet den Unterbau, den ein Deckel in Form eines geraden oder gewölbten Giebeldaches bekrönt. Monogramme und symbolische Zeichen, zuweilen handwerkliche Gegenstände, eine Anspielung auf den Beruf der Verstorbenen, bilden den plastischen Inhalt der Katakombengrabsteine. Auch unter den biblischen Scenen überwiegt das symbolische Element, es sind Gegenstände, die fast immer die Deutung auf einen bestimmten Kreis der christlichen Lehre zulassen. Die einzelnen Scenen und Figuren sind durch architektonisches Beiwerk gesondert. Zuweilen nimmt Christus die Mitte ein, bald thronend, bald auf einem Hügel stehend, dem die vier Paradiesflüsse

entströmen. Zu seinen Füssen ruht zuweilen eine männliche und eine weibliche Figur, Uranus, der Himmel, und Tellus, die Erde.

Zu beiden Seiten reihen sich die Apostel, mit Anspielung auf ihren Herrn öfters kleiner gebildet und nach antiker Sitte zum Zeichen der Verehrung die Hände emporhaltend. Die Seitenwände enthalten dann biblische Scenen, die vorzugsweise aus dem alten Testamente gewählt wurden und bei dem kleinen Raum oft dicht zusammengedrängt sind; doch herrscht sowohl in dem Beiwerk, als in der Composition der Charakter einer strengen, architektonischen Gesetzmässigkeit vor.

Diese abgekürzte, so zu sagen stenographische Erzählungsweise bediente sich deshalb einer ausgebildeten Typologie, die in manchen Einzelnheiten aus der heidnischen Symbolik herausgewachsen ist.

Was die Sarkophage im Grabmal der Galla Placidia betrifft, so erinnert ihre Aufstellung in den Kreuzflügeln noch völlig an die Weise antiker Grabmäler. Die Namen der Bestatteten sind unbekannt, obschon sie die Tradition mit grösster Sicherheit als Honorius den Bruder, Constantius und Valentinian den Gemahl und den Sohn der Kaiserin bezeichnet. Die Reliefdarstellungen enthalten symbolische Hinweisungen auf Christum und seine Apostel in Kreuzen und Monogrammen, oder im Lamm auf einem Hügel, dem die vier Paradiesströme entquellen. Auch der Palmbaum kommt öfters vor, bald als Abschluss der Bildfläche, bald naschen die Lämmer an dessen Früchten: zwei Tauben auf einer Wasserschale füllen zuweilen die Schmalseiten. —

Auf zwei Sarkophagen in S. Pietro (S. Fancesco) löst sich das Bildwerk in eine Reihe von Einzelfiguren auf, Christus und seine Jünger, sind durch Bogenstellungen getrennt, eine Eintheilung, die an den Schmuck der mittelalterlichen Reliquienkästen erinnert. Der eine dieser Sarkophage, der des Bischofs Liberius, gehört zu den besten Werken altchristlicher Plastik, die Figuren bei etwas gedrungenem Körperverhältnisse sind noch von antiker Trefflichkeit. — Andere Sarkophage enthalten historische Darstellungen, so die Auferweckung des Lazarus und Daniel in der Löwengrube, zwei beliebte Scenen, die sich auf einem Grabmal in der Sakristei von S. Vitale vorfinden.

Der Sarkophag des i. J. 641 verstorbenen Exarchen Jsaak in einer Seitenkapelle derselben Kirche enthält die Anbetung der Könige, die sich in hastiger Bewegung mit flatternden Gewändern, mit Beinkleidern und phrygischen Mützen der thronenden Gottesmutter nähern. Noch wichtiger durch seinen neutestamentarischen Inhalt ist ein Sarkophag in der Kirche S. Romualdo; die Hauptfront zeigt den thronenden Christus zwischen zwei Jüngern, er tritt mit seinen Füssen auf den Kopf eines Löwen und einer Schlange.

Auf der einen Schmalseite erscheint die Verkündigung Mariä, sie ist mit Spinnen beschäftigt, während ihr der Engel die Botschaft meldet; die andere Seite zeigt die Begrüssung Mariä und der Elisabeth. Die Akroterien des gewölbten Deckels enthalten Töpfe mit Weintrauben, eine Erinnerung an bacchische Symbolik, die im heidnischen Gräbercultus eine wichtige Rolle spielte. Ausser den zahlreichen Steinsärgen, die sich im Freien vor S. Giov. Battista, S. Francesco und dem Dome befinden, enthält auch die Kirche S. Apollinare in Classe eine wichtige Reihenfolge späterer Grabmonumente. Eine reiche Symbolik von Kreuzen und Monogrammen, von Palmen und Weinranken wechselt in den mannigfaltigsten Combinationen, deren Ausführung jedoch schon an den Gebrechen der Verfallsperiode leidet. (Fig. 1.) Christus erscheint zwar noch als Jüngling und der eilende Lauf der seitlichen Jünger erhält durch die ruhige Haltung der dazwischen gestellten Figur ein rhythmisches Gleichgewicht, aber die Einzelbehandlung ist typisch und bei der flauen Wiederholung ausdrucksloser Bewegungen schrumpfen die Körperverhältnisse immer mehr in ein zwerghaftes Dasein zusammen.



Fig. 1. Von einem Sarkophag in S. Apollinare in Classe bei Ravenna.

Neben den Sarkophagen zeichnen sich die Altäre durch ornamentalen und figürlichen Bildschmuck aus; doch wiederholt sich hier in abgekürzter Form der Inhalt der Sarkophagreliefs. Wichtiger ist die Form; sie entspricht der Bedeutung des Altars, der als Opfertisch über dem Grabmale der Heiligen erscheint, oder als Reliquienbehälter einen Theil der heiligen Ueberreste

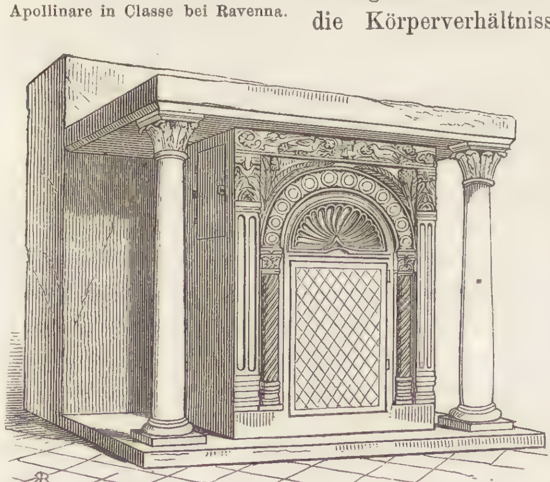


Fig. 2. Altar im orthodoxen Baptisterium S. Giovanni in Fonte zu Ravenna.

umschliesst. Demnach tragen vier Hauptstützen als Tisch die horizontale Deckplatte, und das Ganze erscheint als ein geschlossener Schrein. Meist sind die Seitenwände mit dünnen Marmor- oder Alabasterplatten zugesetzt, wobei denn bei feierlichen Gelegenheiten der Schein einer hineingestellten Lampe den Reliefschmuck als dunkle Masse von dem transparenten Hintergrunde abhebt. Solche Altäre befinden sich im Grabmal der Galla Placidia und arg zerstört in der Krypta von S. Giovanni in Fonte. Andere Altäre von verschiedener Form sind in der Classis und in S. Martino in coelo aureo erhalten.

Einen wesentlichen Bestandtheil der älteren Choreinrichtung bilden ferner die Ambonen. Eine hohe Brustwehr umschloss den zunächst dem Chore befindlichen Theil des Hauptschiffes, worin die Sänger ihren Platz fanden. Zu beiden Seiten desselben erhoben sich kanzelartige Ausbauten, Ambones (von *αντω* Zugabe, Anfügung, auch Rundung), zum Verlesen der Episteln und Evangelien, eine Einrichtung, die sich heute noch zu Rom in der Basilika des heiligen Clemens vollständig erhalten hat.

Auch Ravenna hat mehrfache Ambonen aufzuweisen, so in S. Martino in coelo aureo, in S. Spirito, wo die rechteckigen Kanzeln mit halbrunden Ausbauten versehen und mit symbolischen Bildwerken verziert sind. Zu dem spätern Ambo in S. Agata dient ein mächtiger antiker Säulenstumpf, wobei die Stege zwischen den Kanellirungen mit dem Reliefschmucke roher Halbsäulen versehen wurden. Aus der spätern Verfallszeit vom VI. — VIII. Jahrhundert datiren endlich die hohen Ambonen im Dom und in S. Giovanni e Paolo. Die halbrunden Ausbiegungen sind hier in kleine Quadrate getheilt, in denen rohe Thierfiguren, Fische und Enten, Löwen und Hirsche, endlich allerlei Gefieder, vielleicht als Anspielung auf Wasser, Erde und Luft zu deuten sind.

Als eines höchst bedeutenden Werkes ist endlich der Kathedra des Bischofs Maximianus (546 — 52) zu gedenken. Der reich mit Bildwerken geschmückte Elfenbeinstuhl wird in der Sakristei des Domes aufbewahrt und hat sich, den Verlust einiger Reliefs abgerechnet, im Wesentlichen noch wohl erhalten*). Der viereckige Sitztrog ruht auf vier klotzartigen Füssen. Die hohe gebogene Rücklehne schliesst oberwärts halbrund ab und ist, gleich den Seitenlehnen, mit reichem Bildwerk geschmückt. Fünf beiläufig 7″ hohe Figuren, von Säulenarkaden eingefasst, schmücken die Vorderfronte des Sitzes, wo sich auch das Monogramm des Bischofs befindet. Es sind Johannes Baptista**),

---

*) Abbildungen der Kathedra bei du Sommérard, les arts du moyen-âge. Atlas. Vol. I.—II., T. 11. und hiernach bei Weiss, Costümkunde, Bd. III., S. 153.

**) Labarte, les arts industriels I. pag. 12, hält diese mittlere Figur für Christus, obgleich das Medaillon mit dem Lamme, welches jene in der Linken hält, sowie das Costüm unbedenklich auf Johannes den Täufer zurückweisen.

zwischen den vier Evangelisten, antikisirende Gewandfiguren mit Büchern und Schriftrollen, welche die Rechte entweder nach griechischem Ritus segnend oder zum Zeichen der Verehrung geöffnet emporhalten. (Fig. 3.) Abgesehen von der skizzenhaften Ungenauigkeit der umrahmenden Architekturen, bieten auch die Einzelfiguren manche Züge des Verfalls. Die Gesichter sind derb behandelt, der Mund ist halb geöffnet, die Nase ziemlich platt gedrückt, die Augenbrauen stark vortretend und die Stirne, die sich nach der Mitte zu kräftig wölbt, ist schwer gerunzelt. Die Haare sind zwar noch lockig stylisirt, aber schon sehr kleinlich behandelt. Die Hälse sind ausserordentlich kurz und gedrungen, Hände und Füsse mehr skizzirt als ausgeführt. Der Faltenwurf an den Gewändern ist derb behandelt und zeigt, zumal über dem Unterleib, das Streben nach concentrischen Bewegungen, wie sie in spätern byzantinischen Werken allgemein vorkommen. Reiche Ornamentstreifen umrahmen die Vorderfronte mit den fünf Figuren. Zwei Löwen, die sich höchst lebendig mit dem Rankenwerk verschlingen, mögen unmittelbar nach antiken Mustern copirt sein. Etwas steifer ist die Ornamentik der beiden Seitenpfosten, wo abermals verschiedenartige Thiere: Vögel, Kaninchen, Leoparden u. dergl. in den Blattgewinden emporklettern. Der Aussenschmuck der beiden Seitenlehnen zeigt jedesmal fünf Scenen aus der Geschichte Joseph's, Reliefs von ungleicher Güte der Ausführung und der Composition, sowie auch ohne allen Zweifel Arbeiten verschiedener Hände. Eine der besten Darstellungen, eine Scene voll dramatischer Kraft, ist diejenige, wo die Söhne ihrem Vater den blutgetränkten Mantel Joseph's überbringen. In der Mitte sitzt Jacob und rauft sich die Haare aus, Schreck und Leidenschaft sind in Bewegungen und Faltenwurf vortrefflich ausgedrückt. Die Mutter, in Trauer versunken, sitzt gebückt zur Seite und hält ihre Arme um das rechte Knie geschlungen. Der Vordere der Söhne



Fig. 3. Von der Kathedra des Maximianus in der Dom-Sakristei zu Ravenna.

nähert sich gesenkten Hauptes dem Vater, dem er den Mantel zeigt, während seine Brüder, das Ereigniss bestätigend, entsetzt und trauernd zur Seite stehen. Vier andere Reliefs zeigen Joseph, der in den Brunnen versenkt wird; dessen Übergabe an die Kaufleute und an Potiphar, sowie die Versuchung und Gefangennehmung. Fünf weitere Bilder an der linken Seitenlehne enthalten die Fortsetzung der Geschichte Joseph's, die mit dem Besuche der Brüder schliesst. — Die Rücklehne, die durch diamantförmig verzierte Bänder in rechteckige Felder getheilt wird, hat nur noch wenige Bildwerke, Scenen aus der Geschichte Christi, aufzuweisen. Auf der Rückseite hat sich ein Relief mit der Taufe Christi erhalten. Der nackte Täufling ist vorzüglich aufgefasst, zwei Engel halten Tücher bereit, seitwärts ruht der Jordan, nach antiker Weise auf eine Wasserurne sich stützend. Ein anderes Relief der Rücklehne zeigt den jugendlichen Christus, in jeder Hand hält er eine Schüssel, deren Inhalt, Brode und Fische (?), vielleicht auf die wunderbare Speisung hinweist; zwei langbärtige Männerfiguren zu jeder Seite nehmen die Schüsseln in Empfang, zwei andere Begleiter im Hintergrund halten die geöffnete Rechte zum Zeichen der Verehrung empor. Auf der Innenseite der Rücklehne ist eine Darstellung der thronenden Maria zu erwähnen. Ausserdem wird in der Sakristei noch eine ebenfalls hierher gehörige Elfenbeintafel aufbewahrt. Sie ist auf beiden Seiten sculpirt. Hier bei der Hochzeit zu Cana erscheint Christus noch jugendlich, ihm gegenüber steht ein Mann, der aus einem Becher den Wein kostet, in einer dritten hinteren Figur erkennt man einen Apostel, im Vordergrunde sind fünf hohe Weinkrüge aufgestellt. — Die Rückseite dieser Platte enthält zwei Darstellungen. Unten reitet die schwangere Maria auf einem Esel, sie stützt sich auf Joseph, der nebenher schreitet und sie mit dem einen Arme umschlungen hält; ein Engel geleitet die Wanderer. Diese seltsame Scene ist verschiedenartig ausgelegt worden, doch wird diejenige Erklärung die richtigste sein, welche in diesem Vorgange die Reise zur Volkszählung erkennt. Darüber erscheint der schlafende Joseph, dem ein Engel im Traume erscheint, ihn zur Flucht ermahnend. Ein ebenfalls zur Kathedra gehöriges Elfenbeinrelief, die Heilung des Blinden darstellend, soll sich gegenwärtig in der Brera zu Mailand befinden.

Ein steinerner Bischofsstuhl von einfachster Form steht noch im linken Seitenschiffe von S. Giovanni Evangelista, die schlichten Ornamenteinfassungen, die blos als Linien in der Fläche eingegraben sind, erinnern an den primitiven Schmuck der aus dem Ende des VII. oder Anfang des VIII. Jahrhunderts stammenden Priesterbank in der Apsis von S. Apollinare in Classe.

Ausser den Kenntnissen, welche diese kleineren Kunstwerke über den Formgehalt und die Darstellungsweise der altchristlichen Plastik verbreiten, und neben ihrer liturgischen Bedeutung als wesentliche Bestandtheile der

kirchlichen Ausschmückung liefern dieselben endlich einen wichtigen Beitrag zur Kenntniss der architektonischen Ornamentik. Schon die Architektur der römischen Sarkophage trägt den Charakter üppigen Reichthums. Es ist dies ein Zug, der in den altchristlichen Werken fortlebt und Hand in Hand mit dem Verfall der Künste zu einer besonderen Richtung führt. Hier vor allem lernt man die altchristliche Decorationskunst in ihren Schwächen, aber auch in ihren selbständigen und originalen Leistungen kennen. Selbstverständlich lebt der alte Classicismus fort, aber jene Tugend der antiken Kunst, wonach ein jedes Einzelglied durch Form und Zusammenstellung seinen Antheil am Organismus des Ganzen verkündet, ist längst verloren. Die Kapitäle gehören meist der korinthischen Ordnung an, aber es ist eine abgekürzte und oberflächliche Behandlungsweise. Das Blattwerk ist meistentheils ungezahnt und hängt lose mit dem flachen Kapitälkörper zusammen. Die Voluten schrumpfen ein und nehmen willkürliche ausdruckslose Formen an, die alte Spannkraft ist verschwunden, ein rohes klotzartiges Profil vertritt die Stelle des elastischen Kapitäls. Säulen und Pilaster sind bald senkrecht, bald spiralförmig kanellirt, wobei öfters die Kehlungen in der unteren Hälfte absetzen und ein halbrundes Stabwerk an ihrer Stelle hervortritt. Die Basen sind matt und kraftlos profilirt, und sie zeigen, wie andere Horizontalglieder, eine steile Häufung verschiedenartigster Profile, die öfters verkehrt oder wunderlich ausladend zusammengestellt sind. Dieselbe Trockenheit wiederholt sich in dem ornamentalen Beiwerk. Eierstäbe und Perlstäbe sind weichlich und plump behandelt, das Blattwerk wird steif und conventionell. (Fig. 4.) Nur die Nachahmung antiker Originale, wie dies zuweilen bei Löwenmasken erscheint, zeigt, dass die Technik wenigstens noch auf besserer Tradition beruhte. Schon jetzt kommen Zickzackmuster und verschlungene Bandornamente vor, die ein Vorspiel des frühmittelalterlichen Formwesens gewähren. — Kehren wir zu der Reihenfolge der Monumente zurück.

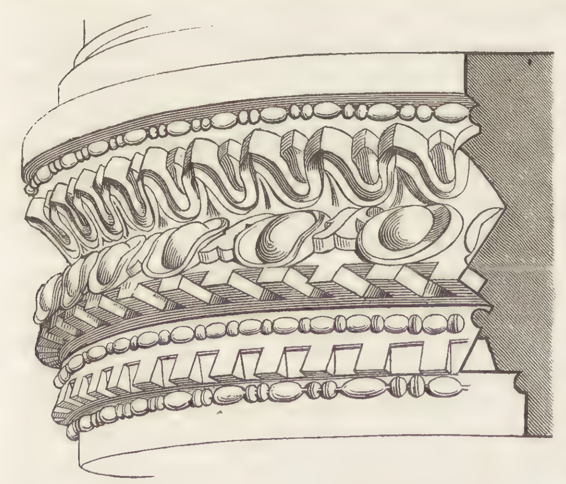


Fig. 4. Gesimse vom Ambo in S. Apollinare nuovo zu Ravenna.

Die Unthätigkeit Valentinian's III. mochte bei Lebzeiten der Galla Placidia als scheinbare Pietät gegen die Herrschaft ihrer Mutter entschuldigt werden, aber nach ihrem Tode bezeichnet der Mord an Aëtius den einzigen Thatact seines Lebens, wozu ihn weder Muth noch Energie, sondern Missstimmung und Verblendung bewog. Dennoch umfasst seine schwache Regierung eine für die ravennatische Kirche und ihre Unternehmungen günstige Zeit. Die ausgedehnten Befugnisse, welche sie um diese Zeit erhielt und eine grosse Schenkung von sicilianischen Gütern erhöhten das Ansehen des bischöflichen Stuhls und erweckten in der Folge die wohlbegründete Eifersucht der bedrängten Mutterkirche. Nur eine einzige Stiftung dieser Periode ist auf unsere Tage gekommen, es ist die Basilika S. Agata, eine kleine dreischiffige Anlage, deren Säulen nachträglich durch Pfeiler verstärkt wurden. Die Kapitäle, von denen einige sogar dem Mittelalter angehören, sind sämmtlich ungleich. Besonders interessant ist unter den aus altchristlicher Zeit stammenden ein composites Kapitäl mit aufwärts gerollten Voluten. Ueberall vermittelt ein Kämpferaufsatz (ital. sommiere) das Auflager der rundbogigen Archivolten. Haupt- und Seitenschiffe sind mit offener Balkendecke versehen.

Den erfreulicheren Anblick gewährt ein Bau der folgenden Zeit. Während in Rom der sog. Orto del Paradiso eine Seitenkapelle des IX. Jahrhunderts neben Santa Prassede der einzige Raum geblieben ist, der die ganze Ursprünglichkeit seiner altchristlichen Ausstattung bewahrt hat, so begegnen wir in Ravenna nunmehr einem dritten Bauwerk, das die ganze Prachtliebe jenes Zeitalters verkündet. Es ist die vermuthlich von Petrus Chrysologus (439 bis ca. 450) erbaute Kapelle im bischöflichen Palaste*). Sie bildet ein kleines Quadrat mit vier kurzen Tonnenarmen, die als Stützen eines stark überhöhten mittleren Kreuzgewölbes fungiren; daran schliesst sich im Osten ein ziemlich breit ausladendes Altarhaus von rechteckiger Form. Sämmtliche Gewölbflächen zeichnen sich durch einen ebenso reichen wie gefälligen Schmuck von Mosaiken aus. Vier Engelsgestalten begleiten die Rippen des Kreuzgewölbes und stützen mit aufgehobenen Armen ein Medaillon mit dem Monogramme Christi; es sind wohlgebildete Figuren von guten Körperverhältnissen, was zumal bei der gezwungenen steifen Stellung mit geschlossenen Füssen und emporgehobenen Armen zu achten ist. Die Köpfe sind weich und lieblich behandelt, die Modellirung ist satt und kräftig, obschon sich die schwarzen Conture schon in bedeutendem Maasse geltend

*) So nach v. Quast und Hübsch, während J. Burckhardt (im Cicerone) die Entstehung dieser Kapelle ins VI. Jahrhundert versetzt, mit welcher letzteren Epoche der Charakter der Mosaiken ziemlich wohl übereinstimmt.

machen; Hände und Füsse sind, wenigstens in den Umrissen, gut gezeichnet. Die Gewandlinien zeigen einen lebendigen Fluss; über die weissen Untergewänder schmiegt sich ein violetter Mantel; von derselben Farbe sind die Flügel. Leider ist manches durch spätere Uebermalung ergänzt. Die goldenen Zwischenkappen sind mit den vier Evangelistenzeichen ausgefüllt. Die Tragebögen der vier Kreuzflügel enthalten jedesmal eine Reihe von sieben Brustbildern in kreisrunder Einfassung; zweimal den jugendlichen Christus zwischen sechs Aposteln, an der Süd- und Nordseite aber sein Monogramm zwischen ebenso vielen weiblichen Heiligen. Unter den Aposteln zeigen Petrus und Paulus die schon im orthodoxen Baptisterium entwickelten Typen, ersterer erscheint als ein kurzbärtiger Greis, mit rundlichem Gesichte, letzterer mit langem, eckigem Kopfe und braunem Spitzbarte. Das Tonnengewölbe des Altarhauses schmückt auf Goldgrund ein effectvolles Ornament von Kreuzblumen, Früchten und Vögeln. An der Schmalwand zur Rechten erscheint noch einmal Christus in ganzer Figur, mit der Linken hält er ein aufgeschlagenes Buch, auf der rechten Schulter trägt er ein goldenes Kreuz, ein Bild, dessen Anmuth die Zerstörung der unteren Hälfte tief beklagen lässt. Im Ganzen zeugen diese Mosaiken von dem nahenden Verfall. Zwar fehlt es den Köpfen nicht an Ausdruck, Christus als bartloser Jüngling verräth das Streben nach hohem Ernste und an den weiblichen Heiligenbildern erkennt man nicht selten einen Zug von schwärmerischer Süssigkeit. — In der Ausführung jedoch deutet schon der Gebrauch von durchgehenden Goldgründen auf ein Verlassen der ältern Technik, die sich mit der Verwendung des Goldes zur Betonung der höchsten Lichter begnügte. Hier zum ersten Male zeigt sich auch in der Behandlung des Nackten statt einer naturgemässen Verschmelzung der Farben ein unvermitteltes Nebeneinanderstellen der Töne. Auf allen Gesichtern bildet ein trübes Fleischroth den Lokalton, weisse Lichter erscheinen auf den Wangen und begränzen mit feinen Strichen den Nasenrücken und die Augenhöhlen. Ohrenränder, Wangen und Lippen sind durch ein stechendes Mennigroth hervorgehoben. Die Conture sind ziemlich schwer in einem bräunlichen Dunkelroth ausgeführt. Nur Christus trägt einen Nimbus, bei den übrigen Brustbildern vertritt dessen Stelle ein weisser Lichtgrund, der sich allmälig auf der blauen Fläche abtönt. Endlich weist das reiche Costüm der weiblichen Brustbilder und der diademartige Kopfschmuck, der wie die Halskrause mit Perlen überhäuft ist, auf den barbarischen Prunk, der im Gefolge der byzantinischen Kunst fortwährend überhand nimmt. Drei andere Mosaiken an der dem Eingange gegenüberbefindlichen Langwand des Altarhauses sollen angeblich aus der alten Domkirche stammen. In der Mitte über dem Altar erscheint die fast lebensgrosse Gestalt der Madonna mit hoch ausgebreiteten Armen. Alles deutet darauf hin, dass dieses, wie die beiden

folgenden Bilder späteren Ursprungs sind. Die concentrischen Linien, mit denen sich das dunkelblaue Gewand über dem linken Oberschenkel modellirt, zeugen bereits von einer conventionellen Auffassungsweise. Das Gesicht ist regelmässig gebildet, doch starr und geistlos. Zwei seitliche Medaillons mit den Brustbildern zweier als Priester gekleideten Heiligen (vielleicht SS. Stephan und Laurentius) entsprechen in Farbe und Zeichnung jenem mittleren Hauptbilde.

Nachdem Valentinian i. J. 455 selbst den verdienten Tod durch Mörderhand erlitten hatte, trat ein Zustand der Zerrüttung ein, bei welchem ein Gedeihen der Kunst zur Unmöglichkeit wurde. Während der letzte Nimbus jener Autorität geschwunden war, der Rom vor den Barbaren zu schützen vermochte, verdrängten sich kurz hintereinander neun Schattenkaiser von den Thronen zu Rom und Ravenna. Unter ihnen verdient der einzige Majorian (seit 457) den Ruhm, dass er noch einmal von der Mission eines Kaisers beseelt war, aber die besten Wünsche für das Wohlergehen seines Volkes vermochten nicht einen hochherzigen Kaiser vor der Katastrophe zu bewahren, die der Versuch einer Wiederherstellung einstiger Grösse über ihn verhängt hatte. Der Bedeutung und dem Namen nach war das römische Reich zum Königreiche Italien heruntergesunken. Die reichsten Provinzen gehorchten Barbaren oder Usurpatoren, von Afrika aus erneuerten sich alljährlich die Raubzüge der Vandalen, deren Kühnheit sogar die Hülfe des Orients vereitelte. Der Wohlstand Italiens war gebrochen, eine Wiederbelebung durch den Zustand immerwährender Gefahr unmöglich geworden. Die Zufuhren blieben aus, eine hungernde Plebs erfüllte die Städte, drohende Aufstände und Gesetzlosigkeit die Provinzen. Das war der Zustand des weströmischen Reiches, als es Odoaker glückte, auf dessen Trümmern eine dauernde Herrschaft über Italien zu begründen. Seiner Mission als Retter bewusst, suchte er als Mensch und weiser Regent die Drangsale der Unterthanen zu mildern. Sein festes Auftreten schützte das Land vor neuen Gefahren und das Stillschweigen der Katholiken verbürgt, dass auch ein arianischer Herrscher die Vorurtheile einer fremden Religion zu achten wusste. Aber nach einer vierzehnjährigen Regierung unterlag er dem höheren Geiste eines als Feldherr und Regenten gleichgeübten Mannes.

(Schluss folgt.)

Anmerkungen zu den Dürerhandschriften des Britischen Museums.

Wir sind dem Herrn Herausgeber der Jahrbücher sehr zu Danke verpflichtet für die Aufschlüsse, die er endlich dem deutschen Leser über die Londoner Dürerhandschriften gegeben hat; zumal da Dr. v. Zahn mit seinen Auszügen den mittheilenswerthen Inhalt derselben für erschöpft erklärt. Schade nur, dass der schlechte Zustand der Manuscripte eine zweifellose Lesung, gleichmässige Interpunctirung und irgendwie geregelte Schreibweise unmöglich machte. Da aber gewiss viele Kunstfreunde diesen hocherwünschten Mittheilungen mit der gleichen Spannung entgegengesehen haben, wie der Gefertigte, so fühlt sich derselbe verpflichtet, zur Tilgung eines Fragezeichens beizutragen, wozu ja doch das Facsimile auf Seite 21 Jedermann auffordert.

Das erste dort fragliche Wort ist die regelrechte Abkürzung von Kalter, mittelhochdeutsch und noch heute in fränkischer Mundart, lateinisch calcatura, Kelter; vergl. Grimm. Wörterbuch V. p. 524. Es handelt sich also um die beliebte Sühnedarstellung des Schmerzensmannes in der Weinkelter. Das zweite Facsimile des Satzes scheint trotz der etwas ungraphischen Zerdehnung im Holzschnitt auf ein „stan", stehen, hinzudeuten, wenn auch eine Variante des Wortes im Buche vorangeht. Der ganze Auftrag auf das fragliche Bild dürfte damit gelautet haben: Christus soll in der Kelter stehen, Maria soll zu der rechten Seiten stehen, die Engel zu den beiden Seiten, der Chorherr vor Maria kniet, Petrus unten.

Ohne Autopsie lässt sich allerdings eine Leseart nicht beschwören und ich war leider bei einem ganz flüchtigen Aufenthalte in London nicht in der Lage von der Bibliothek Gebrauch zu machen. Wohl aber hatte ich Gelegenheit, einen Blick in den Band Dürerzeichnungen des Print-room zu thun, dessen Inhalt Hausmann an zwei Orten beschrieben hat. Dabei wurde aber die merkwürdige Inschrift der frühesten unter jenen Zeichnungen nicht genau wiedergegeben, vielmehr mit dem Schlusse einmal im Archiv für zeichn. K. IV. pag. 27 „in beisten Cunrat Comazens Pilwegen"; das anderemal in: Albrecht Dürers Kupferstiche etc., Hannover 1861, pag. 107: „im bewesten Kunrat Lomazens Piligen (Pfleghaus, Gasthaus?)" Es ist vielleicht von Nutzen, den wirklichen Wortlaut zu kennen, welcher lautet:

„Das ist och alt, hat | mir Albrecht Dürer | gemacht, e er zum | maler kam in des | Wolgemuth hus | vff dem obern boden | in den hindern hus | im biwesen (d. i. Beisein) Cůnrat | Lomayrs säligen.“ Die Schrift des Unbekannten ist von relativ alterthümlichem Character, wie er ins 15. Jahrhundert zurückreicht; das lässt jedenfalls auf einen bejahrten Schreiber dieser Zeilen schliessen.

Schlimm steht es mit einer anderen höchst wichtigen Dürerhandschrift des Britischen Museums, nämlich einem 9. Briefe Dürers an Pirckheimer aus Venedig im J. 1506. Derselbe wurde nach E. R. Bond's Abschrift von Waagen in den Recensionen, Wien 1864, p. 145, und darnach von H. Grimm: Ueber Künstler I. p. 166, abgedruckt, ohne richtig und ganz gelesen zu sein. Beweis dessen ist, dass sogar statt des damals so allgemein üblichen „Item“ an der Spitze der Sätze wiederholt „Itzt“ gedruckt wurde. Der Schlusssatz des Briefes blieb ganz unverständlich; doch ist an der Datirung „am Mitwoch nach Mathäus“ nicht zu zweifeln. Ein Streit darüber war unnöthig, wenn man die geringe Mühe nicht scheute, das Datum in die moderne Ausdrucksweise: 23. September umzusetzen. Der Brief fällt nothwendig zwischen Campe's 7. Brief vom 8. September, und dessen 8. und letzten vom ungefähr 13. October. Und dem entspricht auch ganz der Inhalt, indem Dürer am 23. September schreibt: „Auch wisst, dass ich noch auf das allerlängst in 4 Wochen fertig bin“, um den 13. October aber: „Ich bin in 10 Tagen hie fertig“. Der Voranschlag stimmt, wie man sieht, bis auf den Tag mit den Daten der zwei Briefe überein.

Wir würden uns leichter bei der Unleserlichkeit und Schadhaftigkeit mancher Stellen in Londoner Handschriften beruhigen, wenn nur nicht auch anderwärts die klaren und festen Züge von Dürers Handschrift trotz aller Deutlichkeit eine nichts weniger als correcte Wiedergabe erfahren hätten. Dies gilt z. B. von den Inschriften auf den Dürerzeichnungen der Albertina in Wien, deren Wortlaut richtig zu stellen ich nächstens Gelegenheit haben werde.

Wien. **Dr. M. Thausing.**

Der Herausgeber benutzt diese Gelegenheit zu bemerken, dass, wie ihm von mehreren Seiten bemerklich gemacht worden ist, die Stelle S. 17 Z. 19 „misz (?) intimatta“ jedenfalls mihi zu lesen sein wird. — Im Uebrigen glaubt derselbe für richtige Lesung der wohlerhaltenen, aber eben in Schreibweise und Interpunction sehr ungleichen Manuscripte einstehen zu können.

Hans Holbein's des Jüngern Vater.

Herr Herman Grimm hat im letzten Heft seiner Zeitschrift „Ueber Künstler und Kunstwerke" (August 1867) es unternommen, der bisherigen Annahme, dass Hans Holbein der Jüngere ein Sohn des gleichnamigen Augsburger Malers gewesen sei, entgegen zu treten, und dagegen die Behauptung aufgestellt, der Vater des berühmten Malers habe Ambrosius geheissen und sei ein Bruder jenes ältern Augsburger Malers Hans und des in Bern verstorbenen Sigmund Holbein gewesen. Er gründet diese neue Auffassung auf eine zuerst von Hegner veröffentlichte Supplication des kaiserlichen Hofjuweliers Philipp Holbein, Bürgers von Augsburg, welcher sich bei Kaiser Matthias um Bestätigung und Besserung seines angeblich uralten Adelswappens bewirbt, und zu diesem Zwecke mehrere Generationen seiner Ahnen aufzuzählen bemüht ist.*) Als seinen Vater nennt er einen Philipp Holbein von Basel, welcher sich „im Kriegswesen und anderm Werk" um die Kaiser Carl V. und Ferdinand verdient gemacht habe; als seinen Grossvater den berühmten Maler Johannes Holbein, dessen Vater Ambrosius geheissen und

---

*) Ew. Kaiserl. Majestät berichte ich hiemit allerunterthänigst, wie dass meine lieben Voreltern die Holbain (so ihre Ankunft und Geburt ausser Schweizerland mehr als vor zweihundert Jahren haben) unterstehend adeliches Wappen in und allwegen, auch noch ehe und zuvorn die Schweizerischen Cantonen verändert, und der Adel hin und her an andern Orten sowohl in als ausserhalb des heil. Reichs zertheilt worden, geführet und gebraucht, und sich in ermeldtem Schweizerland erstlich meines Uranherrn Vater Jacob Holbein in der Stadt Uri, sein Sohn Ambrosi meines Grossvaters Vater zu Basel in vornemmen Diensten und Aemtern, mein rechter Anherr Johann in der Mahlerey, als ein zu selber Zeit in ganz Europa weit berühmter Mahler (von dessen Hand E. M. nicht nur Ein sondern viel Stück, unter welchen sonder Zweifel das uralt Holbeinische adeliche Wappen zu befinden, haben werde) gebrauchen lassen, wie nicht weniger mein lieber Vater sel. Philipp Holbain von Basel, weyland Kaiser Carl V und Ferdinand, christseligen Gedächtniss in Kriegswesen und in anderm Werk. Ich für meine Person aber nun in die acht und zwanzig Jahre u. s. w.

in Basel in vornehmen Diensten und Aemtern gestanden habe, und endlich wird noch als Vater dieses Ambrosius ein Jacob Holbein aus der Stadt Uri erwähnt.

Früher wurde dieses Aktenstück wegen der zahlreichen Ungereimtheiten, die es enthält, kaum der Beachtung werth gehalten, und daher auch der Abstammung des Bittstellers von dem berühmten Maler wenig Glauben geschenkt. Seit mich aber ein glücklicher Zufall in unserm Rathsarchiv jene beiden Rathsschreiben entdecken liess, welche von einem Sohn Holbein's, Namens Philipp, der in Paris die Goldschmiedkunst erlernte, unzweifelhafte Kunde geben,*) so erlangte dadurch die Angabe des Hofjuweliers eine überraschende Rechtfertigung. Immerhin blieb aber die Frage zu erledigen, ob seine genealogischen Angaben, welche sich also in Betreff des Vaters und Grossvaters als richtig erwiesen, auch hinsichtlich der weiteren Ahnen dieselbe Glaubwürdigkeit verdienten. Eine reifliche Erwägung aller Umstände liess mich indess zur Ueberzeugung gelangen, dass die bisherige, in der Kunstgeschichte geltende Annahme, wiewohl nirgends eigentlich urkundlich festgestellt, doch viel mehr innere Wahrscheinlichkeit für sich habe, als die Angabe des Hofjuweliers, welche doch stets ein confuses Machwerk bleibt, das flagrante Unwahrheiten enthält.

Als eine solche ist vor allem die Angabe zu betrachten, dass der Vater des berühmten Hans Holbein, welchen er also Ambrosius nennt, zu Basel in vornehmen Diensten und Aemtern gestanden habe. Nun ist aber durch eine von mir aufgefundene Missive des Raths von Basel an die Vorgesetzten des Klosters zu Isenheim, die Herr Grimm scheint übersehen zu haben (Woltmann I. pag. 341 u. 374), urkundlich erwiesen, dass er ein Maler war, und man muss selbst annehmen, dass es kein unbedeutender Künstler gewesen sein kann, welchem das an herrlichen Kunstschätzen schon so reiche Kloster das Malen und Fassen einer Altartafel anvertraute. Von einem Ambrosius Holbein, welcher hier in vornehmen Aemtern gestanden hätte, ist auch in keinem der Basler Aemterbücher eine Spur zu finden. Ein solcher müsste vor Allem Bürger von Basel geworden sein. Das Bürgerregister erwähnt aber keinen Ambrosius Holbein; denn auch der Maler dieses Namens, welcher am Matthistag 1517 sich in die Zunft zum Himmel aufnehmen liess und (nach meinem Dafürhalten mit Recht) für einen Bruder des jüngern Hans gilt, wurde nie Bürger. Ueberhaupt lässt sich die Spur desselben nicht über 1518

---

*) Veröffentlicht und besprochen in meinem Aufsatz „Der Goldschmied Philipp Holbein, ein Sohn Hans Holbein's des Jüngern" (Beitr. z. vaterl. Gesch., herausgegeben von der histor. Gesellsch. in Basel, Bd. VIII.) und in Woltmann, Holbein u. s. Zeit Bd. I.

hinaus verfolgen, so dass es glaublich erscheint, dass er bald nach seiner Ansiedlung in Basel gestorben sein müsse.

Ebenso auffallend ist ferner, dass der Hofjuwelier nicht allein den Maler Holbein, sondern auch dessen Vater und Grossvater zu Schweizern zu machen bemüht ist, während doch der Augsburger Ursprung derselben eine zur Genüge erwiesene Thatsache ist, welche Herr Grimm vergebens abzuschwächen sucht. Sowohl Ambrosius als auch Hans Holbein werden bei ihrer Zunft- und Bürgeraufnahme Augsburger genannt, und dass auch bei den Baslern einer spätern Generation die Erinnerung an die Augsburger Abkunft ihres berühmten Mitbürgers noch nicht erloschen war, beweist jene von mir aufgefundene Notiz des Dr. Ludw. Iselin*) (Bon. Amerbach's Enkel), worin er als Augsburger (Augustanus) bezeichnet wird.

Geht man in Augsburg der Spur der Familie nach, so kann man dieselbe in den Steuerregistern bis in's Jahr 1454 zurück verfolgen, wo ein Michel Holbein den Anfang bildete, welcher bis 1483 erwähnt wird. Gleichzeitig mit ihm und nach seinem muthmasslichen Tode im letztgenannten Jahre wird seine Frau erwähnt, sowie auch eine Anna, eine Margreth und eine Ottilia Holbainin, von welchen die beiden ersteren Namen noch 1540 im Testament des in Bern verstorbenen Sigmund Holbein als dessen Schwestern figuriren. Vom Jahr 1494 an erscheint in den beiden Häusern zum Diebold und Salta zum Schlechtenbad, welche Michel Holbain zuletzt inne gehabt, ein Hans Holbein, Maler, als Bezahler der Rente, bald allein genannt, bald mit seiner Mutter, an deren Stelle sodann von 1505 an ein andrer Sohn, Sigmund Holbein, tritt. Von einem dritten Bruder, welcher Ambrosius Holbein geheissen hätte, geschieht nirgends Erwähnung. — Gewiss wird kein Unbefangener anstehen, den Michel Holbein als Vater der Geschwister Hans, Sigmund, Anna, Margareth etc. anzuerkennen, da ja derselbe dreissig Jahre lang als einziger Mann dieses Geschlechts in den Augsburger Steuerrodeln erwähnt wird, und sich aus ihm und seiner Frau, wie wir gesehen haben, die Entwickelung der ganzen Familiengruppe nachweisen lässt. Diese Thatsachen haben meines Erachtens viel mehr Gewicht, als die unklaren, ja theilweise erwiesener Maassen unwahren Auseinandersetzungen des Hofjuweliers, bei welchen man überdiess sehr in Zweifel sein kann, ob ihnen Unwissenheit oder absichtliche Entstellung der Wahrheit zu Grunde liegen; wahrscheinlich ist es ein Gemisch von beiden. Dass er seinem Urgrossvater den Namen seines väterlichen Grossoheims beilegt, könnte zwar auf einer Verwechslung beruhen, die um so eher zu entschuldigen wäre, als Philipp Holbein, der Vater des Bittstellers, mit dem seinigen, der nach England zog, als seine Kinder

*) Abgedruckt in Woltmann II. pag. 390 u. 391.

noch sehr jung waren, nur wenig Berührung gehabt haben, und daher über seine Familienverhältnisse und Herkunft nur nothdürftig unterrichtet sein mochte. Geschieht es doch noch in unsern Tagen, dass unter den geringern Ständen, in welchen begreiflicher Weise kein Werth auf die Abstammung gelegt wird, die genealogischen Kenntnisse in Betreff der eigenen Familie in vielen Fällen nicht über den Grossvater hinausreichen. Zieht man nun aber den Umstand in Erwägung, dass der kaiserliche Hofjuwelier, welcher sich doch Bürger von Augsburg nennt, in seiner Bittschrift nicht nur verschweigt, dass Vater und Grossvater des berühmten Malers auch Augsburger Bürger waren, sondern darauf beharrt, die Spur seiner Vorfahren in der Schweiz zu suchen, wobei er von Veränderung der schweizerischen Cantone, von einem Urahnherrn Jacob Holbein in der Stadt Uri, von einem zu Basel in vornehmen Diensten und Aemtern stehenden Sohn desselben etc. fabelt, so wird man kaum dem Argwohn widerstehen können, eine absichtliche Entstellung der Wahrheit anzunehmen. Nur darauf bedacht, das hohe Alterthum des Holbeinschen Adelswappens darzuthun, für dessen Prüfung die geordneten Wappen- und Geschlechterbücher Augsburg's eine zu sehr compromittirende Auskunftsquelle gewesen wären, mochte er es für rathsamer erachten, seine Augsburger Abkunft zu verschweigen und den Ursprung seiner Familie in die nebelhafte Stadt Uri zu verlegen. Natürlich durften auch in der Aufzählung der Ahnen weder Lederer noch Maler figuriren, mit Ausnahme seines „in ganz Europa weitberühmten" Grossvaters, welcher als Hofmaler und Liebling eines mächtigen Königs den Stammbaum nicht verunzierte. Wie wenig er übrigens von dessen Werken kannte, zeigt die Verweisung auf „das uralt Holbein'sche adelige Wappen," von welchem er meinte, dass es sich unter Holbein's Bildern gleichsam als Signatur finden müsse.

Wenn Herr Grimm es einerseits vermied, die Supplik einer ernstlichen Kritik zu unterziehen und vielmehr dieselbe trotz aller Ungereimtheiten als unantastbare Urkunde anerkannt wissen will, so sucht er andrerseits diejenigen Thatsachen, welche für die bisherige Annahme sprechen, in Abrede zu stellen, z. B. das Selbstportrait des älteren Hans Holbein mit seinen beiden Söhnen auf dem Martyrium des heiligen Paulus in der Augsburger Gallerie. — Auf die Tradition, wenn wirklich eine solche existirt, würde ich freilich wenig geben; dagegen überraschte mich in der That die Ähnlichkeit des gezeichneten Portraits von Hans Holbein dem Ältern,*) welches sich im Besitz des Herzogs von Aumale befindet und unzweifelhaft das Original zu Sandrart's Stich ist, mit dem Manne, welcher auf dem Bilde der Paulus-Basilika den Maler derselben darstellen soll. Der gezeichnete Kopf, welcher die Über-

*) Mir in einer photographischen Nachbildung mitgetheilt.

schrift „Hans Holbain der alt Maler“ und die Jahreszahl 1515 zeigt, ist von grosser Schönheit, welche leider Sandrart in seinem Stiche nicht erreicht. Zudem erlaubte sich dieser gerade da eine Abweichung vom Original, wo es sich um ein charakteristisches Merkmal handelt. Sowohl auf der Zeichnung als auf dem fraglichen Gemälde hat nämlich der Dargestellte sehr langes Haar, einen grossen Bart, dagegen aber die Oberlippe unbehaart; diesen Mangel glaubte Sandrart verbessern zu müssen, indem er ihm in seinem Stich einen Schnurrbart gab. Dies ist übrigens die einzige absichtliche Abweichung des Stiches vom gezeichneten Original, mag auch Herr Grimm behaupten, Sandrart habe die Züge desselben mit denjenigen des Ambrosius auf der Berliner Zeichnung (Titelblatt zum I. Band von Woltmann) zu combiniren gesucht, eine Annahme, von deren Haltlosigkeit sich jeder, der die betreffenden Bildnisse unbefangen vergleicht, überzeugen muss. Dass Sandrart die fragliche Berliner Zeichnung, sowie überhaupt das ganze Skizzenbuch, wovon sie einen Theil bildet, gekannt haben sollte, während er doch nicht die geringste Erwähnung davon macht, ist übrigens ganz undenkbar. Herr Grimm, indem er die Möglichkeit voraussetzt, Sandrart könnte diese Zeichnung unter der Kupferplatte E. E. verstanden haben, beweist nur, wie flüchtig er die betreffende Stelle gelesen hat, die doch klar und verständlich ausspricht, dass diese Kupferplatte die Bildnisse von Holbein dem Alten und von dessen Bruder Sigmund (die er, Sandrart, originaliter beyhanden habe) enthalte, wie dies ja auch wirklich der Fall ist. Es darf hier nicht unerwähnt bleiben, dass Sandrart's Stich von Sigmund Holbein nicht nach dessen Bild im Berliner Skizzenbuch ausgeführt sein kann, welches nur die Überschrift trägt: „Sigmund Holbain, maler,“ sondern nach einem zweiten Exemplar im Besitz des Mr. Robinson in London (vergl. Woltmann II., pag. 463), wie aus der, mit Sandrart's Beschreibung übereinstimmenden, Überschrift des letzteren hervorgeht. Diese heisst:

Sigmund Holbain maler Hans .... pruder Des Alten.

Sandrart's Lesart dagegen lautet:

Sigmund Holbein, mahler und Bruder des ältern,

also, abgesehen von der moderneren Orthographie, bis auf ein Wort dieselbe Inschrift; und was dieses betrifft, so hat für diejenigen, welche mit dem Lesen solcher Holbeinischen Überschriften sich beschäftigt haben, diese kleine Abweichung in den Lesarten nichts befremdliches.

Um aber auf die schon besprochene Übereinstimmung zwischen dem Manne auf dem St. Paulusbilde und dem erwähnten gezeichneten Bildniss des alten Holbein zurückzukommen, so ist dieselbe, ungeachtet der durch die veränderte Kopfstellung und durch den Altersunterschied von 10—12 Jahren erschwerten Vergleichung immer noch auffallend genug, um der Sage, dass

der Maler in jener, anders sonst kaum zu deutenden Gruppe sich selbst mit seinen zwei Knaben dargestellt habe, einen hohen Grad von Glaubwürdigkeit zu verleihen, zumal auch die Ähnlichkeit des kleineren Knaben mit dem jugendlichen Bilde des jüngern Hans Holbein auf der bekannten Berliner Zeichnung (Titelblatt zu Woltmann's I. Band) dem aufmerksamen Vergleiche nicht entgehen kann.

Einer der wesentlichsten Beweise für die bisherige Annahme scheint mir endlich die von den namhaftesten deutschen Kunsthistorikern und Kennern ausgesprochene Wahrnehmung, dass der jüngere Hans Holbein sich aus der Schule des ältern heraus entwickelte, was nicht nur von den Gemälden seiner Augsburger Periode gilt, die ja bekanntlich Herr Grimm nicht anerkennt, sondern auch von seinen früheren Basler Werken, namentlich der Passion, in welcher Waagen hinsichtlich der Auffassung, des Colorits und der Behandlung eine auffallende Verwandtschaft mit dem Bilde der Paulus-Basilika seines Vaters erkennt.*) Zu mehreren Gemälden, die er in Augsburg ausführte, sind in der Basler Kunstsammlung Entwürfe von der unverkennbaren Hand des Vaters noch vorhanden, woraus mit Sicherheit gefolgert werden muss, dass jener als dessen Gehülfe thätig war.**) Diess wäre zwar auch in dem Falle denkbar, dass der jüngere Hans nicht der Sohn, sondern, wie Herr Grimm meint, der Neffe des ältern gewesen wäre. Kaum wahrscheinlich ist dies aber; denn wir wissen ja aus dem oben erwähnten Basler Rathsschreiben an den Convent von Isenheim, dass der Vaters unsers berühmten Meisters, möge er geheissen haben, wie er wolle, jedenfalls selbst ein namhafter Maler war. Als solchen würde er einen Sohn von so ausserordentlicher Begabung ohne Zweifel eher sich selbst dienstbar gemacht haben, als ihn seinem (angeblichen) Bruder zu überlassen.

Das Rathsschreiben an den Convent von Isenheim, datirt vom 4. Juli 1526, enthält endlich eine Stelle, aus welcher hervorgeht, dass der Tod von Holbein's Vater wohl um die nämliche Zeit erfolgt sein muss, in welcher auch das Augsburger Zunftbuch den Tod eines Malers, Namens Hans Holbain, erwähnt, nämlich 1524.***) Es wird nämlich dargethan, wie Holbein die von seinem Vater im Kloster zurückgelassenen Malergeräthschaften (Werkzeug) zu wiederholten Malen bei Lebzeiten seines Vaters auf dessen Begehren, sowie auch nach dessen Absterben als ein ihm zufallendes Erbe zurückgefordert habe, doch ohne Erfolg, und dass sich die Sache so sehr verzogen habe, dass

*) Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, Bd. I., pag. 262, und noch nachdrücklicher betont in Kunstwerke und Künstler in Deutschland, Bd. II., pag. 271.

**) Vergl. auch Woltmann I., pag. 145 u. 146.

***) Woltmann I., pag. 358.

darüber der Bauern-Aufstand ausbrach, in welchem Aufruhr die „bursame" die „Werkzüg" angeblich verschwendet haben sollte. Der Aufruhr, auf welchen sich das Schreiben bezieht, fand bekanntlich im Jahr 1525 statt, und eine geraume Zeit mochten damals, wie dies der Brief andeutet, Holbein's wiederholte vergebliche Bemühungen, sein ererbtes Eigenthum zu erlangen, schon gedauert haben. Also auch hier ein Zusammentreffen von Daten, welches für die Richtigkeit der bisherigen Annahme zu sprechen scheint. Will man indess auch hierauf kein Gewicht legen, so geht doch aus dem Inhalt des Schreibens hervor, dass der Vater, der noch bei seinen Lebzeiten seinen Sohn mit dem Rechtshandel beauftragt hatte, nicht in Basel gelebt haben müsse, sonst hätte er die Angelegenheit selbst und ohne Zweifel mit viel mehr Nachdruck verfolgen können, besonders wenn er, nach Herrn Grimm's Gewährsmann, in vornehmen Diensten und Aemtern gestanden hatte.

Nachdem ich somit das Zeugniss, auf welches Herr Grimm seine Beweisführung hauptsächlich gründet, auf seinen wahren Werth oder Unwerth zurückzuführen versucht habe, überlasse ich es dem unbefangenen Leser, nach Prüfung der beiden Darlegungen sich selbst ein Urtheil darüber zu bilden. Was mich betrifft, so halte ich an der bisherigen Annahme fest, bis positivere Beweise, die bessern Anspruch auf Urkundlichkeit machen können, mich eines andern belehren.

Basel. **Ed. His-Heusler.**



Holbeins erste Reise nach England 1526.

Eine Entgegnung.

„Die Arbeit kann ich nicht loben, sie wendet auf unsichere Grundlage einen übergrossen Scharfsinn."
G. Freytag, Verlorene Handschrift.

Während die meisten Daten aus der Geschichte Holbeins von den älteren Biographen falsch oder unsicher überliefert worden sind, schien wenigstens eins vollkommen festzustehen, das Datum seiner ersten Reise nach England. Schon die frühesten Aufzeichnungen, welche über ihn vorhanden sind, die Notizen Iselin's, welche Herr His-Heusler vor kurzem auffand, geben es an: „profectus est anno 1526: circa Autumnum." Wir kennen die Quelle, aus welcher Iselin schöpfte; sie liegt uns so gut vor wie ihm. Es ist ein Brief des Erasmus, der vom 29. August 1526 datirt ist und in welchem er den auf der Reise nach England begriffenen Maler seinem Freunde Petrus Aegidius in Antwerpen empfiehlt.

Herr Herman Grimm glaubte gefunden zu haben, dass Holbeins Reise schon zwei Jahre früher anzusetzen sei und entwickelte seine Ansicht in Heft VII und VIII vom zweiten und letzten Jahrgang seiner Zeitschrift „Ueber Künstler und Kunstwerke." Diesen Ausführungen gegenüber trat ich im zweiten Bande meines Buches „Holbein und seine Zeit" für die bisherige Annahme ein und wies nach, dass die von Herrn H. Grimm angeführten Gründe nicht stichhaltig seien. Herr Grimm hat indess in Heft I. der Jahrbücher seine Entdeckung aufrecht zu erhalten gesucht, und die Art, in welcher dies geschehen ist, nöthigt auch mich, nochmals auf diese Frage einzugehen.

Die verschiedenen seit $1^1/_2$ Jahren publicirten Aufsätze und Schriften des Herrn Grimm über Holbein haben wenigstens in einem Punkt ein richtiges Ergebniss zu Tage gefördert: Er hat bewiesen, dass ein Brief More's an Erasmus, der eine auf Holbein bezügliche Stelle enthält, vom 18. December 1524 (nicht, wie angegeben, 1525) herrührt. Dies habe ich im zweiten Bande anerkannt und Herrn Grimm's Beweisen aus dem Inhalt des Briefes noch einen andern aus dem Ort der Datirung hinzufügen können. Aus eben diesem Briefe aber sucht Herr Grimm noch eine neue Folgerung zu ziehen, und diese habe ich nicht zugeben können. Sie betrifft die über Holbein handelnde Stelle: „Pictor tuus, Erasme charissime, mirus est artifex, sed

vereor ne non sensurus sit Angliam tam foecundam ac fertilem quam sperarat. Quanquam ne reperiat omnino sterilem, quoad per me fieri potest, efficiam.“ Da man aus dem Briefe von Aegidius wusste, dass Holbein erst 1526 nach England gegangen war, ward bisher die Stelle so gedeutet, dass More sein anerkennendes Urtheil über Holbein auf Grund der zwei Bildnisse des Erasmus gefällt habe, die ungefähr im Frühling 1524 nach England gesandt worden waren*), und dass die Verheissung seines Beistandes sich auf eine vorläufige Mittheilung des Erasmus über Holbeins Plan nach England zu gehen, beziehe. Die zwei Briefe des Erasmus, welche More mit diesem Schreiben beantwortet**), und die uns die Sachlage noch deutlicher zeigen würden, sind leider nicht bewahrt. — Herr Grimm dagegen behauptet, aus dieser Stelle gehe hervor, Holbein sei bereits in England anwesend; der gebrauchte Ausdruck „sperarat“ lasse gar keine andere Deutung zu. Im Falle More nicht vom bereits anwesenden, sondern von dem nur angemeldeten Holbein hätte sprechen wollen, hätte, nach Herrn Grimm, die Stelle lauten müssen: ... „vereor ne non sentiat Angliam tam foecundam ac fertilem, quam sperat (oder: quam tu sperare eum scribis, oder scripsisti, oder scripseras).“ Gewiss, „sentiat“ hätte More sagen können, aber in beiden Fällen, wenn Holbein da war und wenn noch nicht. Nach den Verben des Fürchtens ersetzt der Conjunctiv des Präsens den Conjunctiv des Futurums und ist die periphrastische Conjugation nicht nöthig. Wendet More sie dennoch an, so scheint dies schärfer betonte Verweisen in die Zukunft gerade auf das hinzudeuten, was H. Grimm nach dem Wortlaut der Stelle leugnen möchte: dass nämlich Holbein noch n i c h t selbst gekommen ist, sondern sich erst später in die Lage setzen w i r d, in welcher Enttäuschungen für ihn möglich sein w e r d e n. Aber auch wenn sentiat dastände, könnte es nicht gut sperat heissen, wie Herr Grimm will, oder vielmehr sperat würde dann auf das Gegentheil von dem, was es nach Herrn Grimm ausdrücken soll, hindeuten, gerade auf das, was er aus sperarat folgern will, dass nämlich Holbein bereits anwesend sei. Nur in diesem Fall kann ja More wissen, dass Holbein noch in dem Augenblick hofft, wo er schreibt, während er andernfalls nur weiss, dass er damals, als Erasmus schrieb, hoffte. Da aber der Lateiner nicht in dem Maasse wie der Deutsche das relative und das absolute Präsens vermengt, wäre in letzterem Fall ein Präteritum von sperare logisch gewesen. Auch dass dies Präteritum gerade das Plusquamperfectum ist, lässt

---

*) Nach einem Briefe an Pirkheimer am 3. Juni.

**) Accepi abs te, Erasme charissime, unas atque alteras litteras ... fängt More's Brief an. Wie kann also Herr Grimm von einem „e t w a zu supponirenden Briefe des Erasmus“ reden (Jahrbücher I., S. 73)?

sich erklären*), obwohl ich kaum nöthig hätte, noch eine Erklärung zu geben, da Herr Grimm selbst in der Parenthese zugiebt, es könne heissen: quam tu sperare eum scripseras. Mich würde eher in diesem Fall, wo sperare in die indirecte Rede gesetzt ist, das Plusquamperfectum „scripseras“ befremden, während es bei sperarat daher kommt, dass sich More in Holbeins Geist versetzt um die Zeit, da er sich enttäuscht fühlen wird. Dass er dies thun kann auch ohne Anwendung des Conjunctivs (der hier hinsichtlich der Consecutio temporum Schwierigkeiten geboten hätte), bestätigt §. 548 der Zumpt'schen Grammatik. Im Augenblick, wo Holbeins Enttäuschung eintritt, ist eben die Handlung seines Hoffens eine schon vollendete, er sagt von sich: ich finde es anders als ich gehofft hatte, wenigstens nach dem lateinischen Sprachgebrauch (vgl. Zumpt § 505), während nach dem ungenaueren deutschen freilich auch in diesem Falle „hoffte“, möglich gewesen wäre. Wenn Herr Grimm endlich gar More, im Falle dieser vom noch nicht anwesenden Holbein spricht, fortfahren lassen will: Quanquam ne reperturus sit omnino sterilem, quoad per

---

*) In meinem 2. Bande, S. 147, erklärte ich das Plusquamperfectum aus jener Eigenthümlichkeit lateinischen Briefstils, da wo wir das Präsens gebrauchen, das Perfectum anzuwenden u. s. w., Erasmus werde, von Holbeins Plan redend, gesagt haben: „Speravit (deutsch: „er hofft“), se Angliam fertilem reperturum,“ und auf dies Perfectum sich zurückbeziehend, habe More ganz folgerichtig das Plusquamperfectum gebraucht. Seitdem habe ich mir überlegt, dass sich die Sache viel einfacher erklärt und dass jene Regel nicht heranzuziehen ist, aber die Art, wie Herr Grimm mit meiner Einwendung fertig wird, nöthigt mich doch, hierauf nochmals einzugehen. Er leugnet nämlich nicht die Anwendung dieser Eigenheit auf den betreffenden Fall, sondern diese Regel des lateinischen Briefstils überhaupt und nennt sie „eine von Herrn Dr. Woltmann aufgestellte Theorie“, worauf es keine andere Antwort giebt, als die Verweisung auf Zumpt's Grammatik §. 503 (der mir vorliegenden Ausgabe von 1850). In älteren Ausgaben des Zumpt stand der Zusatz, dass die neulateinischen Schriftsteller dieser Eigenthümlichkeit nicht zu folgen pflegen. Dieser Zusatz wurde später fortgelassen und durch die allgemeiner gefasste Stelle „Aber diese Eigenheit ist nicht ohne viele Ausnahmen“ ersetzt. Der Sachverhalt ist nämlich der, dass die Neulateiner in der Anwendung völlig inconsequent sind. Dass dieselbe aber bei More selbst vorkommt, hatte ich durch zwei naheliegende Stellen zu beweisen gesucht. Von der einen, der Ueberschrift, (in meinem 2. Bande heisst es durch einen bei der Correctur übersehenen Druckfehler „Unterschrift“) von More's Versen auf Quintin Massys' Doppelbild des Erasmus und Aegidius, behauptet Herr Grimm, sie gehöre nicht zu More's Brief, sondern sei ein erklärender Zusatz des Erasmus. Dies ist sehr wohl möglich, wie ich gern zugebe, wenn aber H. Grimm sagt, dies sei mein einziger angeführter Beweis, so ist dies unwahr und erklärt sich nur aus Herrn Grimm's Eigenthümlichkeit, überall nur das zu sehen, was ihm beliebt. Ich habe die sehr schlagende Stelle angeführt, in der More dem Aegidius meldet: Scripsi literas Erasmo nostro, was deutsch übersetzt werden muss: ich schreibe (oder gar: ich werde schreiben), denn die Einlage an Erasmus ist sogar erst einen Tag später datirt als der Brief, in dem von ihr die Rede ist.

me fieri poterit, efficiam, so muthet er ihm einen grammatischen Fehler zu. Vgl. Zumpt §. 496: „für die beiden Futura im Activum und Passivum giebt es keinen eigenen Conjunctiv, sondern man hilft sich auf eine andere Art. Nämlich, wenn im Hauptsatz schon der Ausdruck der zukünftigen Zeit enthalten ist, so vertreten die andern Conjuntive die Stelle des fehlenden Conjuctivus futuri, nämlich das Präsens und Imperfectum die Stelle des Conj. Fut. I.“ Reperiat ist schon Futurum und reperturus sit würde an dieser Stelle nicht nur überflüssig, sondern sogar falsch und sprachwidrig sein. Dass Hr. Grimm sich über diese einfachen grammatikalischen Regeln nicht orientirt hatte, scheint der wahre Grund seines Experimentirens am unrechten Ort.

Ich selbst mache keinen Versuch, aus dem Wortlaut der Stelle selbst zu folgern, Holbein sei 1524 noch nicht in England gewesen, obwohl ich wegen des „sensurus sit“ (vgl. oben) hierzu weit eher berechtigt wäre, als Herr Grimm zu seiner Folgerung. Ich bleibe nur bei dem stehen, was ich S. 148 meines zweiten Bandes aussprach: dass diese Briefstelle in der betreffenden Frage weder für die eine noch für die andere Annahme entscheidend sei, und dass es auf die übrigen Indicien ankomme, um festzustellen, ob Holbein schon 1524 nach England gegangen sei oder erst 1526.

Um das Erstere zu behaupten, muss Herr Grimm zunächst das Datum jenes Briefes an Aegidius anfechten, in welchem Holbein empfohlen wird, und glaublich machen, dass auch dieser von 1524, nicht 1526, herrührt. Die Art, in welcher Herr Grimm dies zu Stande brachte, habe ich bereits in meinem 2. Bande aufgedeckt. Er hielt sich blos an die eine Stelle: „De Hieronymi libris concinnandis et Archiepiscopo Cantuariensi transmittendis, opinor tibi fuisse curae“ und behauptete: „Erasmus Erwähnung der von ihm edirten Briefe des Hieronymus macht die Correctur hier am anschaulichsten möglich. Am 4. September 1524 nämlich schreibt er dem Erzbischof von Canterbury: „.... er habe den Hieronymus erst jetzt senden können, da man des zu frischen Druckes wegen mit dem Einbinden habe warten müssen.“ In Folge dieser Stelle, meint Herr Grimm, müsse auch der Brief an Aegidius in das Jahr 24 statt 26 gesetzt werden. Das wird jedem höchst plausibel scheinen, welcher sich ohne selbständige Prüfung mit dem begnügt, was Herr Grimm sagt, und nicht weiss was er verschweigt. Nach Herrn Grimm's Art, die Sache darzustellen, und nach der kühnen Wendung,*) libri Hieronymi

*) Ich wiederhole diesen in meinem zweiten Bande gebrauchten Ausdruck, obwohl Herr Grimm behauptet, da die Briefe des Hieronymus Epistolae oder Libri Epistolares betitelt sind, hätte ihm freigestanden, die Bezeichnungen „Bücher“ und „Briefe“ promiscue zu gebrauchen (!), und obwohl er in obigem Ausdruck die Andeutung meinerseits zu sehen glaubt, er habe diese Verwechslung in der Absicht zu täuschen vorgenommen. Aus meinen Worten kann Herr Grimm das nicht folgern; ich habe nur die Sache selbst dargelegt, auf jedes weitere Urtheil über solche Art von

mit „Briefe des Hieronymus“ statt des allgemeinen Ausdrucks „Bücher des Hieronymus“ zu übersetzen, kann freilich niemand die ganz mit Stillschweigen übergangene Thatsache ahnen, dass auch im Jahre 1526 libri Hieronymi — diesmal freilich keine Briefe — herauskamen und dem Erzbischof eingebunden übersendet wurden. Das habe ich in meinem zweiten Bande nachgewiesen und die Beweisstelle aus einem Briefe des Erasmus an den Erzbischof vom 29. Mai 1527 citirt: „Scripsi nuper misique Hieronymum inauratum, quae volumina si perlata sunt, vehementer gaudeo.“

Nachdem ich das dargelegt und diese Stelle beigebracht, welche Herr Grimm, wie sein Schweigen beweist, beim Aufstellen seiner Conjectur nicht gekannt hatte, zieht er aber jene Vermuthung, die nun jeden scheinbaren Halt verloren hat, nicht etwa zurück, wie man billigerweise erwarten sollte, sondern behauptet statt dessen, gezeigt zu haben, es sei „nicht gut möglich“ **) die Stelle des Briefes an Aegidius mit der Hieronymusausgabe von 1526 in Verbindung zu bringen. Und in welcher Weise hat er das gezeigt? „Dieser Brief“, — heisst es Jahrbücher S. 69 — „wenn wir ihn 1526 geschrieben annehmen, redete von den Büchern des Hieronymus zu einer Zeit, wo nach Erscheinen des letzten Bandes der grossen Hieronymusausgabe ein halbes Jahr verflossen war. Es könnten die in den Jahren 1525 und 1526 erschienenen Bände darunter verstanden werden, welche der Erzbischof nachträglich empfing. Diese jedoch sandte demselben Erasmus so viel später, dass sein darauf bezüglicher Brief vom 29. Mai 1527, welcher die Sendung anmeldet“ — Bitte um Verzeihung: welcher nachfragt, ob die Sendung richtig angekommen — „gerade neun Monate nach dem vom September 1526 an Aegidius geschrieben worden wäre, wenn wir diesen letzteren in das Jahr 1526 setzen wollten“. Also folgert Herr Grimm auch hier wieder aus den vorliegenden Thatsachen gerade das Gegentheil von dem, was gewöhnlich organisirte Geister vernunftgemäss daraus folgern müssen. Der Brief vom Mai 1527 bestätigt die Verzögerung, welche in der Sendung des Hieronymus eingetreten ist und die es mit sich brachte, dass Erasmus noch Ende August sich bei Aegidius erkundigen konnte, ob das schon im Februar beendigte Werk an den Erzbischof geschickt sei. Nach Herrn Grimm stimmt aber die Sache doch nicht. Er meint beweisen

---

Beweisführung verzichtend. Seitdem habe ich schon Gelegenheit gefunden am Schluss meines 2. Bandes ausdrücklich zu betonen, dass ich in ähnlichen Fällen keineswegs annehme, Herr Grimm habe wissentlich Unwahres behauptet. Einem andern Schriftsteller gegenüber läge solche Annahme nahe. Herrn Grimm habe ich in seinen kunstwissenschaftlichen Werken genügend kennen gelernt, um zu wissen, dass eine neue Idee, die ihm aufsteigt, seine Phantasie so völlig einzunehmen pflegt, dass er nicht mehr fähig ist, die Dinge anders zu sehen, als er sie sehen will.

**) Jahrbücher I., S. 73.

zu können, dass, wenn Erasmus im Mai 1527 schreibe: „Scripsi nuper misique Hieronymum inauratum, quae volumina si perlata sunt vehementer gaudeo", dies nuper hier „nicht sehr weit zurückliege" (eine höchst missliche Sache, das Ciceronianische Citat: „Nuper id est paucis ante saeculis" steht in jedem Lexicon!), nicht sehr weit zurückliege wegen des Anfangs dieses Briefes: „Vereor ne tuam reverendam amplitudinem literis ac nuntiis meis obruam". Woraus aber folgert Herr Grimm, dass die zuletzt eingetroffene Botschaft, auf die sich obruam zunächst bezieht, mit der Sendung des Hieronymus, oder dass ferner auch das scripsi nuper mit dem misique identisch sei und zusammenfalle? Völlig willkürlich ist es, wenn er fortfährt: „Die Sendung der Bücher mochte also in der That vor kurzer Zeit erst erfolgt sein und es wäre schwerlich anzunehmen, dass dieser eingebundene Hieronymus derselbe gewesen, welcher neun Monate früher bereits als abgegangen angenommen wurde". Wenn Herr Grimm mir und anderen glaublich machen kann: weil das Buch damals „als abgegangen angenommen" worden, sei es auch in Wahrheit abgegangen gewesen, so will ich ihm gern Alles glauben, was er sonst entdeckt hat oder noch entdecken wird. „De Hieronymi libris .... transmittendis opinor tibi fuisse curae" ist doch nichts anders als die Frage: Hast du die Bücher abgeschickt? In einem Uebermaass von Confusion, das allerdings auf Leser, die nicht genau Acht haben, ebenfalls verwirrend, ja betäubend wirken kann, sucht Herr Grimm uns einzureden, es falle die Anfrage bei Aegidius mit der Absendung der Bücher, die Anfrage bei Warham so ziemlich mit deren Ankunft zusammen, so dass auf den Transport neun Monate kämen, freilich etwas viel. Ich zweifle aber, dass neben Herrn Grimm noch ein Zweiter aufzutreiben ist, der bona fide die Sache ebenso versteht, und der behauptet: Wenn Erasmus im Mai 1527 den Erzbischof fragt: Hast du das im Februar 1526 erschienene Werk erhalten? so könne dies Buch nicht dasselbe sein, hinsichtlich dessen Erasmus im August 1526 seinen Mandatar fragt: Hast du es dem Erzbischof geschickt? Der zweite Grund aber, den Herr Grimm in seiner Haarspalterei hiefür beibringt, ist womöglich noch köstlicher: „Ausserdem aber: jenen Hieronymus hätte P. Aegidius von Antwerpen aus besorgen sollen, diesen dagegen hat Erasmus selbst durch einen seiner Diener gesandt, was ich nicht etwa aus dem misi folgere" — das wäre auch noch besser! vgl. Zumpt § 713 — „sondern daraus, dass er nach „vehementer gaudeo" folgendermassen fortfährt: „Toties enim experior summam in hujusmodi rebus hominum perfidiam". Dieser Stossseufzer kann nur auf einen Diener, dessen Untreue er, wie er öfter thut, voraussetzt, nicht aber auf einen vornehmen Mann, wie Aegidius, bezogen werden, der in Antwerpen und in England in

höchstem Ansehen stand." — Aber, bitte zu bedenken: Aegidus bringt das Buch doch auch nicht persönlich nach England, sondern braucht dazu einen Boten, ganz wie Erasmus, hätte er es von Basel geschickt! Gerade diese Besorgniss, mit der sich Erasmus nach dem Empfang des Buches erkundigt, deutet auch schon das an, was Herr Grimm leugnen möchte, dass er ziemlich lange ohne Nachricht darüber blieb.

Das wird wohl hinreichen, um darzuthun, wie viel Befugniss Herr Grimm zu dem Ausspruch hat: „Unter keinen Umständen also könnten die beiden Briefe (d. h. der von 1527 und der an Aegidius) zu einander in ein Verhältniss gesetzt werden." Und somit ist es im Grunde überflüssig, wenn ich auch darauf noch hinweise, dass im Gegentheil ein Zusammenbringen des Briefes an Aegidius mit dem vom 4. September 1524 an Warham, wie Herr Grimm will, gar nicht möglich ist. Dennoch frage ich: ist es anzunehmen, dass Erasmus am 29. August den Freund in Antwerpen fragt: „Du hast wohl schon für Einbinden und Uebersenden der Bücher an Warham gesorgt?" sechs Tage später aber dem Warham selbst meldet: „Ich schicke dir den Hieronymus, der frischen Druckerschwärze wegen hat er erst jetzt eingebunden werden können (nondum poterat compingi) — ?"

So haltlosen Angriffen gegen das Datum, wie die des Herrn Grimm, gegenüber hatte ich in meinem 2. Bande bereits ein Uebriges gethan, wenn ich aus dem Inhalt des Briefes an Aegidius noch einen andern Beweis dafür, dass sein Datum nicht anfechtbar sei, beigebracht. Ein anderes Schreiben an Aegidius vom 21. April desselben Jahres 1526 beginnt: Johannes Frobenius hat mir von Seiten Deines Bruders hundert Goldkronen ausgezahlt, den Rest noch nicht (praeterea nihil). In dem Briefe vom 29. August aber heisst es, dass Erasmus jetzt von des Aegidius Bruder Tuch, ein paar Bücher und das, was von ihrer kleinen Rechnung noch übrig geblieben (id quod supererat ratiunculae), erwartet. — Hierauf bemerkt Herr Grimm: Dr. Woltmann vertheidigt die Jahreszahl 1526 für den Brief, „indem er ihn zu einem anderen, in's Jahr 1526 gehörigen Brief in Beziehung setzt, mit dem er so wenig zu thun hat, dass ich darüber hinweggehen darf". — Wieder eine kühne Wendung, und dabei ziemlich wohlfeil, nur für solche berechnet, die Herrn Grimm auf's Wort glauben ohne die Sache selbst zu prüfen. Jeder andere muss begierig sein, zu erfahren, wie Herr Grimm die Stelle „id quod supererat ratiunculae" ohne den Zusammenhang mit dem Briefe vom 21. April erklärt.

Was aber hat schliesslich Herrn Grimm dahin geführt, den Beweis zu versuchen, nicht erst 1526, sondern schon 1524 sei Holbein nach England gegangen? Hat sich bei der bisherigen Annahme irgend etwas Unzuträgliches herausgestellt? haben sich etwa Andeutungen gefunden, die auf eine frühere Thätigkeit Holbeins in England hinweisen? Nichts von alledem.

Herr Grimm findet lediglich ein Gefallen daran, die Dinge anders zu sehen als Andere. Da er an die Sache selbst gar nicht dachte, hat er sich auch sehr wohl gehütet, die ferneren Consequenzen seiner Hypothese zu ziehen, wobei sich ihre Grundlosigkeit hätte ergeben müssen. Das Datum des Briefes an Aegidius, demzufolge Holbein im Spätsommer 1526 seine erste Reise nach England antritt, stimmt vollkommen mit Allem, was man sonst darüber in Erfahrung bringen kann. Keine Spur ist da, die auf eine frühere Thätigkeit des Künstlers in England deutet. Die ersten Bilder Holbeins, die er in England gemalt, stammen nach ihrer Bezeichnung von 1527, und da malt er gerade diejenigen, welche er, durch Erasmus empfohlen, zuerst gemalt haben muss: More selbst, der versprochen hatte sich seiner anzunehmen, Warham, des Erasmus Mäcen, der Holbein schon durch das ihm selbst verehrte Portrait des Erasmus kannte, ferner Sir Henry Guildford, der ebenfalls zum nächsten Kreise More's und zu des Erasmus Correspondenten gehörte. Bis zu seiner Rückkehr im Sommer 1529 arbeitete Holbein fast nur für diesen Kreis und das grosse Familienbild More's gehört in die letzte Zeit dieses ersten Aufenthaltes in England. Nach Grimm wäre dies aber schon sein zweiter Aufenthalt daselbst und Holbein müsste dann doch wieder ganz um dieselbe Zeit, welcher das von H. Grimm angefochtene Datum des Briefes an Aegidius angehört, nach England gereist sein, nämlich zwischen dem 4. Juli 1526, wo er in Basel noch urkundlich vorkommt (vgl. Holbein und seine Zeit I. S. 341 u. 374) und dem Jahr 1527, dem die erwähnten Porträts zugehören. Denn auch H. Grimm, der ihn 1524 zuerst hinübergehen lässt, muss annehmen, dass er dazwischen wieder in die Heimath gekommen. Dies folgt freilich nicht, wie Herr Grimm in ziemlich naiver Quellenkritik meint, aus einer Zeichnung des Baseler Museums, die ein „Gefecht im Bauernkriege von 1525“ darstelle*), — das war nur eine alte Katalog-Taufe, welche in der neuesten Auflage nicht mehr zu finden ist — sondern es folgt aus zwei urkundlichen Erwähnungen im März (Holbein und seine Zeit I. S. 341) und, wie wir sahen, im Juli 1526. So nimmt H. Grimm einen ersten Aufenthalt Holbeins in England an, der ganz resultatlos verlaufen wäre, ohne dass wir von Arbeiten dieser Zeit das Mindeste wüssten, und lässt den Maler dann beim Beginn des zweiten Aufenthalts wieder ganz auf demselben Fleck stehen, auf dem er schon beim Anfang des ersten stehen musste.

Und hiegegen wäge man nun das einzige Ergebniss für Holbeins Geschichte und die künstlerische Kritik seiner Arbeiten ab, welches H. Grimm aus seiner Umdatirung wirklich gezogen zu haben glaubt: Erst diese, meint

*) Künstler und Kunstwerke II. S. 133.

er, erkläre die offenbar niederländische Behandlung der Lais Corinthiaca von 1526 und ihres Gegenstücks. — Ich habe Bd. I. S. 352 der Behauptung, die Bilder zeigen niederländischen Einfluss, widersprochen und meine Gründe dafür auseinandergesetzt. In diesem Punkte bin ich so glücklich, mich völlig in Uebereinstimmung mit einem Holbein-Kenner wie Herr His-Heusler zu befinden. Dass der in ihnen erkennbare fremde Einfluss vielmehr derjenige der Mailänder Schule ist, habe ich Kunstchronik II. S. 137 noch weiter ausgeführt und hinzugesetzt: Bringen wirklich manche niederländische Bilder, zum Beispiel Arbeiten des Bernhard van Orley, vielfach einen verwandten Eindruck hervor, so kommt es daher, dass sich auch in ihnen italienische Einwirkungen offenbaren. Aber auch wer an der Meinung, das Bild von 1526 zeige niederländischen Einfluss, festhält, darf doch nicht Holbein eigens desswegen 1524 nach England reisen lassen! In dem Falle hätte immer noch Waagen's Vermuthung, er habe die Bilder 1526, auf der Reise, in Antwerpen gemalt und heimgesandt (resp. später mit heimgebracht) am meisten für sich. *)

So ist auch auf diese Entdeckung des Herrn H. Grimm anzuwenden, was Schnaase hinsichtlich einer andern Entdeckung desselben Autors aussprach**): „Die Kunstgeschichte ist ohnehin schon mit so vielen Unsicherheiten behaftet, dass sie sich nicht eine neue, wie ich glaube, ohne Grund, aufbürden lassen darf. Sie muss vor Allem aber auch sich einer Behandlungsweise erwehren, welche, die glaubhaftesten Nachrichten nicht achtend, sich in freien Hypothesen ergeht."

Berlin. **Alfred Woltmann.**

---

*) Dass die dargestellte Schönheit nach Basilius Amerbach's Inventar eine Dame aus dem Baseler Geschlecht der Offenburg ist, würde kein entscheidender Gegengrund sein. Denn das Bild von 1526 ist nicht, wie H. Grimm sagt, ein „Porträt, welches, Lais Corinthiaca genannt, eine Baslerin aus bekanntem Geschlecht darstellt", sondern umgekehrt, es stellt die Lais Corinthiaca vor und ist angeblich das Porträt einer bekannten Baseler Dame. Herr Grimm — der, weil es falsche Inschriften auf Bildern gibt, zum Resultat gekommen ist: „Deshalb auch gelten Inschriften auf Gemälden an sich sehr wenig (Holbeins Geburtsjahr S. 19)", und nun bei Inschriften, die ihm unbequem sind, für sich die „völlige Freiheit" in Anspruch nimmt sie für unecht zu halten, ebenso wie er, weil in des Erasmus Correspondenz zahlreiche Irrungen in der Datirung vorkommen, die Briefe behandelt, als seien sie undatirt und könnten nach Belieben angesetzt werden — Herr Grimm hat auch die Echtheit der von Holbein so zierlich und bestimmt hingesetzten, sammt der Jahrzahl in der Steinbrüstung fein eingemeisselt erscheinenden Inschrift „Lais Corinthiaca" anzweifeln wollen. (Künstler und Kunstwerke II. S. 134.) Gerade sie steht fest, während die Angabe des Basilius Amerbach nur auf ihn selbst zurückgeht. Vergl. die citirte Stelle der Kunstchronik und meinen 2. Band S. 443.

**) Michelangelo's Mediceergräber, Recensionen 1865, Nr. 29.

Hans Schröer.

In seinem Künstlerlexikon giebt Nagler über den Obengenannten nur folgende kurze Notiz:

„Schroer, Maler von Augsburg, soll nach Füssly im 17. Jahrhundert gelebt haben. In der Kirche zu Annaberg waren von ihm 36 biblische Darstellungen, die 1740 in die neue katholische Kirche nach Dresden gebracht wurden.“

Es finden sich aber im Hauptstaatsarchiv zu Dresden mehrfach auf diesen Maler bezügliche Dokumente, welche ein bestimmteres Licht über ihn verbreiten und deren Mittheilung in Nachfolgendem nicht ohne Interesse sein wird.

Zuerst muss bemerkt werden, dass alle vorhandenen Schriftstücke aus dem Ende des 16. Jahrhunderts datiren, mithin Füssly im Irrthum war, wenn er die Lebenszeit Schröer's oder Schrörers, wie er auch genannt wird, in das 17. Jahrhundert setzt. Ursache zu dieser irrigen Annahme kann möglicherweise der Umstand gewesen sein, dass Hans Schröer, der Ältere, einen Sohn gleichen Vornamens, der ebenfalls Maler war, gehabt hat, für welchen der Vater im Jahre 1578 einen Pass nach Frankreich und Italien erhielt, wie aus einem bezüglichen Schriftstück des Archivs erhellt. Im Jahre 1572 beginnt eine Correspondenz wegen seiner Berufung, zwischen Hans Jenitz, Secretarius des Durchlauchtigen Churfürst August von Sachsen, und seinem hohen Landesherren, auch einem eigenhändigen Schreiben Hans Schröer's an den obengenannten Jenitz, welches wir weiter unten nach den Originalen mittheilen, da sich in demselben eine Menge interessanter Einzelheiten finden, welche ein kunst- und kulturhistorisches Interesse darbieten und einen durchaus belehrenden Einblick in diese Zeit gestatten.

Die weiteren Dokumente des Archivs, welche wir hier nur summarisch aufführen wollen und deren weitere Ausbeutung späteren Mittheilungen vorbehalten bleibt, beziehen sich noch auf folgende Lebensumstände Hans Schröer's.

Im Jahre 1573 im Januar wird derselbe als Maler in den Dienst Churfürst August's angenommen.

In demselben Jahre erhält er den Auftrag, die Geländer der Emporkirche im Schloss Annenburg (so hiess das churfürstliche Schloss zu Freiberg, der Churfürstin Anna zu Ehren), zu malen. Hieran können wir die weitere Berichtigung der Notiz Füssly's in Nagler's Lexikon knüpfen.

Wenn es ganz den Anschein hat, dass Füssly's Angabe über den Verbleib der obigen Arbeiten Schröer's auf irgend einer Information von glaubwürdiger Seite beruht, so tritt doch der merkwürdige Umstand ein, dass von einer so bedeutenden Anzahl von Bildern, wie die eben erwähnten, hier in Dresden bis jetzt keine sichere Spur aufzufinden gewesen.

Die Bemerkung Füssly's aber, dass dieselben in die „neue katholische" Kirche Dresden's übertragen worden seien, ist sicher irrthümlich, denn dieselbe hat gar keine solche Emporen, an denen Bilder angebracht worden, wohl aber sind dergleichen in der sogenannten evangelischen Hof- oder Sophienkirche. Dieselben sind sogar gegenwärtig mit eingelassenen Bildern versehen, die aber so unter mittelmässig sind, dass man nur annehmen könnte, sie wären von der spätern Hand eines Schmierers vollständig übermalt worden. Ausserdem sind dieselben auf Leinwand gemalt, ein Umstand, der für jene Zeit wohl möglich, aber immerhin unwahrscheinlich ist. Ob wirklich ältere Originalarbeiten diesen Bildern zu Grunde und unter einer Uebermalung liegen, ist bei der ungünstigen Lokalität bis jetzt nicht genügend zu untersuchen möglich gewesen. Jedenfalls bleiben weitere Resultate der hier und in Freiberg angebahnten Untersuchungen über den Verbleib dieser Bilder Hans Schröer's späteren Mittheilungen in diesen Blättern vorbehalten.

1573 hat er auch am Predigtstuhl mitgemalt.

— hat er eine Farbe erfunden, welche in vierundzwanzig Stunden trocknet.

— soll er die Geschichte des Amadis auf gemalten Tüchern vollenden und im Schloss zu Freiberg die Gemächer malen.

— der Schreiner Ambrosius Walther soll Tafeln für seine Bilder fertigen.

1574 will Hans Schröer einen Alabasterbruch anzeigen, welchen er bei Weissensee in einem Weinberg gefunden.

— wird er beurlaubt, um die Arbeiten in Neuburg, für den Pfalzgrafen Philipp Ludwig, von welchen in dem von uns mitgetheilten Briefen die Rede ist, zu vollenden. Ein Bild, welches er für Churfürst August gemalt, soll bezahlt werden. Jedenfalls muss er später wieder in den Dienst des Churfürsten von Sachsen zurückgekehrt sein, denn

1577 wird sein Unfleiss gerügt und er bedeutet. am Amadis fortzufahren.

1578 erhält er, wie schon oben erwähnt, für seinen Sohn Hans Schröer, auch Maler, einen Pass nach Frankreich und Italien.

1583 schreibt er aus Augsburg einen Brief über Besaeung der Aecker und dies ist die letzte der bis jetzt bekannten und aufgefundenen Schriftstücke im Archiv.

Wir lassen nun die oben versprochene Correspondenz nach dem Wortlaute der Originale folgen und wollen dieselbe mit erläuternden Bemerkungen begleiten. Wir beginnen mit dem Briefe des Hans Jenitz.

Durchleuchtigster Hochgeborner Furst, Euern Churfurstlichen Gnaden seindt meine vnnderthenigste gehorsame vnndt gantz willige Dinste mit treuem vleiss Jedertzeitt bereitt. Gnedigster Herr. Euern Churfurstlichen Gnaden, hett Ich Hansen Sehrörern dess Landtgreuischen*) Mahlers halbenn, vor dess bericht gethan, Es hat aber ann deme gemangeltt, Das Er das Gemahlte Tüchlein, noch nicht fertigk gemachtt. Mich auch dasselbige, Eher ess gentzlich aussgemachtt, nicht sehenn lassen wöllenn, Wie dann der Räme oder die Leisten, erst auf negsten Sontagk vollendt ferttigk werdenn. Vndt ist solch Tuch, ausserhalb der Leisten, vngeuehrlich Dritthalb Ehlen langk, vndt Zwo Ehlen hoch, Darauf Er die Venus Nackendt, doch Züchtig vordecktt, sambtt der Cupido gemahlett.**) Meinem verstande nach, Ist es künstlich vonn Gemelde vndt vonn gar schönen Lieblichen Öhlfarben geferttigett. Ich hab Inen wohl gefragett, warumb Er solchen vleiss, auf dise Poeterej gelegtt, vnndt nicht ettwa Eine Geistliche Historia auss der Bibel für sich nehmen mögenn, Darauf Er mich berichtett. Er wehr wohl willens gewesen, Ein gros stück, Zwölff Ehlen langk, vnndt Sechs Ehlen hoch, für sich Zunehmen, vnndt die Aufferstehung Christi darauf Zumahlen, Inn welcher Figur, Ein Mahler vhast alle Proben vonn Landtschafft, Aufgangk der Sonnen, Gewülcken, Nacketten Leiben, WeibsPersonen, Harnisch, vndt Kleidung, einbringen können, Er hette aber besorgett, Es möchtt sich zu lange

*) Hans Schröer war damals in Cassel beim Landgrafen von Hessen in Arbeit, hatte sich, wie aus dem Verlauf des Briefes hervorgeht, dem Churfürsten August von Sachsen dort vorstellen lassen und wahrscheinlich den Auftrag von diesem erhalten, „ein gemahlt Tüchlein" für ihn zu machen, wohl als Probe seiner Geschicklichkeit.

**) Die Wahl des Gegenstandes bezeichnet schon vollständig die letzte Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, denn erst um diese Zeit haben Cranach und Andere ähnliche Gegenstände in Bildern behandelt, wenn auch Dürer und Holbein in Stichen und Holzschnitten schon früher mythologische Aufgaben behandelten. Höchst characteristisch ist die Antwort, welche er auf des braven Hans Jenitz' Einwand gegen die Wahl des Gegenstandes giebt und die Art, wie er sich über die beabsichtigte Darstellung einer „Auferstehung Christi" ausspricht. Man glaubt sich in die hundert Jahr spätere Periode der Eklektiker versetzt, wenn man sieht, welcher kühlen Ueberlegung Resultat auch hier die Wahl des Vorwurfs geworden ist. Und was hat der gute Mann alles dabei anzubringen oder wie er sagt „einbringen" wollen? Unter andern Kleinigkeiten „Nacht und Fewrschein" zugleich aber auch „das Licht vom Tage"; vor allen Dingen aber wird das Nackende, als die Hauptaufgabe eines guten Malers aufgestellt. Dabei ist das ganze Bild so praktisch eingerichtet, dass man es in einem „geschmeidigen" Futteral bequem einpacken und mit sich führen kann.

darmitt vorziehen, vnndt nicht gewust, ob Ewere Churf. Gnade, ein solch gros stück füglich Inn ein Gemach oder Sahl einbringen könnten, Derhalben Er diss stücklein furgenommen, Darinne Nachtt vndt Fewrschein auch das Lichtt vom Tage (!) Zusehen wehre. Dann die Mahler achten auf Ihrer kunst fur Eine sonnderliche Prob vndt Kunststück, welcher gutte Nackende Bilder, rechtt Proporcioniren, vnd vorschattiren kan, Er hat auch die Leisten dermassen machen lassenn, Das man sie Inn den Winckeln voneinander nehmen, vnndt das Tuch Auffrotuliren, vnndt alles zusammen, Inn Ein geschmeidigk Futral Einpacken kan, vnndt wollte gerne, Das Ewer Churf. Gnade Inen mit solcher seiner Proba vonn Mahlwergk Zu sich fordern vnndt sehenn möchtten.

Es ist Ime aber heutt, vonn Pfalzgraf Philips Ludwigen, beiligendt schreiben*), bei Einem Eigenem Bothenn zukommen, Darauss Ewer Churf. Gnade befinden werdenn, Das der fürgehabtte Baw zu Newburgk wider abgeschaffett vnndt Eingestellet Aus vrsachen, Wie sich der Mahler vordüncken lessett, Das die Frantzösische Kriegsszahlung dise HerbstMesse**) nicht erfolgtt. Ob nun wohl Seine Furstliche Gnade darinne melden, Das Er bei Ewer Churf. Gnade. Ein halb Jahr, oder ettwas lennger bleiben, vndt derselben Arbeitt obwartten möge. So berichtett mich doch der Mahler, das seine gelegenheit nicht sei, also vonn Einem ortt Zum Andern Zuziehen vndt auf Einem vngewissen Zusitzen, Sondern, Da Ewere Churf. Gnade seiner dinste begehren vndt brauchen wollenn, sei Er bedachtt bei Ewern Churf. Gnaden stets Zubleiben, Er achtett Auch, das Ewere Churf. Gnade, bei dem Pfalzgrafen, durch ein freundlichs widerschreiben leicht erhaltten können, Das Er der gedingtten Arbeitt halben, ferner vngefordertt vndt vnangefochtten bleibe. Weil Er aber Ewern Churf. Gnaden, seine dinste Zu Cassel***) praesentiren lassen. Ewere Churf. Gnade Inen auch darauf alssbaldt zu sich beschieden hette Er billich Ewer Churf. Gnaden bescheidt zuuorn anhören vnndt dortzwüschen nicht anndere Arbeitt beim Pfalzgroffenn dingen sollen, Aber Niderlender thun Ime nicht anderss.†)

Als Ich Inen auch für Mich vorthraulich gefragett, Wie Er solch Gemelde achtte, Hat Er Mich berichtett, Da Ewer Churf. Gnade Inen zu dinst annehmen vndt bestellen würden, woltte Er Ewer Churf. Gnaden solch Bildt souiel seine kunst be-

*) Auch dies angeführte Schreiben liegt bei den Akten und enthält ausführlicher die vorläufige Entlassung Schröer's aus dem Contrakt mit Philipp Ludwig, dem Pfalzgrafen, datirt vom 24. September 1572.

**) Die „französische Kriegszahlung“ bezieht sich sicherlich auf Subsidien, welche der Pfalzgraf, wie fast alle kleinen deutschen Fürsten von Frankreich annahm! Ein Stück deutschen Elendes!

***) Siehe oben S. 203, Anmerkung *).

†) „Aber Niderlender thun Ime nicht anderss.“ Diese höchst naive Bemerkung des guten Jenitz ist besonders charakteristisch für die Art und Weise der damaligen Maler und insbesondere der sogenannten „Niderlender“, worunter man hier, da Schröer wohl sicherlich kein geborner Niederländer war, nur solche Maler zu verstehen haben wird, die in niederländischen Schulen gebildet, mit einer gewissen Prätension den Namen „Niederländer“ führten. Sehr wahrscheinlich, dass unser guter Hans Schröer in den Niederlanden bei Schoreel oder Heemskerk die moderne Manier der unglücklichen Nachahmung Michel Angelo's und der Antike gelernt hatte, die dort ja schon anfing ihre verderblichen Früchte zu tragen und bald gänzlich den Ernst und die Tiefe der schönen alten nationalen Richtung verdrängte.

langendt, gegen Erlegung der Zehrung vnndt Ausslösung vnnderthenigst vorehren. Er hat sambtt dem Klöpper, Einem Gesellen vndt Bothen, Virtzehen Thaler vonn Newenburgk herein vorzehrtt. Den Klöpper hot Ime der Pfalzgraf geliehen, Vnndt da Ewere Churf. Gnade sich mitt Ime vorglichen, wollte Er denselben Seiner Furstlichen Gnade bei dem Izigen Bothenn wider zuschicken. Auff denselbigen Fall aber bethe Er vnderthenigst Ewere Churf. Gnade woltten Ime alhier Wagen vndt Pferde ordnen lassenn, Das Er sein Weib vnd Kinder vonn Cassell darmitt herein führen köntte. Ich habe Inen auch vmb Erclerung gefragett. Was wohl Seine forderung vndt begehren seines Jehrlichen vndterhaltts halbenn wehre, Darauff Er Mir heutt Dato beiliegendt Memorial gebrachtt. Darauss Ewere Churf. Gnade seine Forderung selbst gnedigst ersehen werden, Vndt sich Ihres Gemüths hirauf gnedigst endtschlissen können Ob nun Ewere Churf. Gnade, den Mahler durch Einschreiben, bei dem Pfalzgrafen ledigk machen, Vndt gehabtt habenn wollen Das Er sich sambtt seinem Gemelde auf Einem Wegelein zu Ewern Churf. Gnaden vorfügen solle, damitt Ewere Churf. Gnade sich selbst mitt Ime dinstshalben vorgleichen lassenn mögenn, oder ob Ich Ewern Churf. Gnaden, Das Bildt allein Zuschicken Oder was Ich Ime vonn Ewer Churf. Gnade wegenn sonst fur Einen Abschiedt gebenn, Auch welcher massen vonn derselben wegen, Ich mich mitt seiner hin vndt wider Zehrung, Eygen Ausslösung (die sich vngeuehr auf Zwanzigk güldenn erstrecken möchtt) allendthalbenn vorhaltten soll, Das bitte Ich mich gnedigst Zuuorstendigen Dem wil Ich alssdann gehorsamlich vnndt mit vleiss nachgehen. Er berichtett, Er wolle solche besoldung, mit Giessen von Metall vndt Stein oder auch mitt Mahlen wohl verdienen, Wann man Inen nur gebrauche.*)

Der Allmechtige getrewe Gott, bewahre Euere Churf. Gnade sambtt dero gelibtten Gemahel vndt Churfürstlichen kindern, Meiner Gnedigstenn Herrschafft für allem Vbel vndt widerwertigkeitt.

Dato Dressden den 7. Nouembris Anno x. 72.

Ewer Churf. Gn.

vnterthenigster gehorsamer Diener

Hans Jenitz

S.

In tergo:

Joan Jenitz des Mahlers halbenn, Dem Durchleuchtigsten Hochgebornen Fürsten vnd Herren Herren Augusto Herzogen zu Sachssen Des heiligen Röhmischen Reichs Erczmarschal.e vnd Churfürsten Landtgrafen Inn Döringen Marggrafen zu Meissen vnndt Burggrafenn zu Magdeburgk, Meinem gnedigsten Landesfürsten vndt Herrn

Zu seiner Churfurstlichen Gnaden Eigenen handen

p̃ntat. 8. Nouembr. Anno 72.

An zweiter Stelle folgt nun ein Schreiben Hans Schröer's selber, welches er in derselben Angelegenheit seiner Anstellung bei Churfürst August an den Sekretarius Hans Jenitz richtet. Es hat seinen besondern Werth durch die

---

*) Schröer scheint demnach und wie sich auch aus anderen Dokumenten ergiebt, ein sehr vielseitig gewandter Künstler gewesen zu sein. Hier folgen noch im Original einige nicht auf Schröer befindliche Mittheilungen Jenitz', denen sich der Schluss des Briefes anreiht.

genaue Angabe des jährlichen Gehaltes für Meister, Gesellen und Lehrlinge, das nach damaligem Geldwerth hoch genannt werden darf.

Edler Ernuester Herr Secretarius, Ewr gunstl. vnd Herrlichk. sindt meine befliessene Dienst In gehorsamb beuor, vnd kan E. G. vnd H. nit verhalten, Das Nachdem Ire Churf. G. diesen Sommer vber zu Cassel gewesen, vnd etlicher meiner Arbeit, mit Mahlen, vnd anderm gesehen, sie ein gnedigst gefallen, doran gehabt, vnd meiner begert. Alss bin ich nun mehro, derselben nach, anhero gen Dressden gezogen vnd vffm weg, sambt eim Ross, vnd mit eim gesellen 14 Taler vorzehrt. Ob Ich nun wol Irer Churf. G. damalss Alssbalde zum teil Zuuorstehen geben, Wor-Auf, vnd wie hoch, Ich mich wolhentlich wolte bestellen lassen, So hab ich doch von Irer Churf. g. souil vermerckett das Ich solche bestallung, In eine Summa Auf ein Jar geldt, schlagen solte, Dorumb Ire Churf. g. Ich Izo gern berichten lassen wolte, Das Ich meiner Person, neben freyher Herbrig, wacht vnd vngeldt, dess Jars 400 Thaler Item Auf einen gesellen, neben der Cost, die Wochen 1. Taler, Dessgleichen auf einen Jungen, Neben der Cost, ein halbn Thaler, begehren thue, vnd das Ire Churf. G. Zu Iren Arbeiten, was werck ich nun Jede Zeit verfertigen vnd machen solte, Alle vnkosten vnd Notturfften, souiel Ich der Inn meinem Dienst, zu Irer Arbeit, bedurfftig sein würde, Alss In Ihren Costen, darreichten. Fur solche meine besoldung, wolte Irer Churf. g. Jch durchs ganze Jar über Arbeiten, Es were mit Mahlen: Giessen: oder weiser Arbeit, so man Stück*) nendt, vnd solcher Zu Pragaw auch gemacht worden sein sollen, was sie begerten, vnd mir In meinem vermugen, Zuuerfertigen, ehist Menschlichen vnd müglichen were, Jch stelle auch Inn keinen Zweiffel, Ire Churf. G. werden mir die Zerung, vfm weg Anhero: Inn der Herberg: vnd was mir ferner zu hero bringung vnd Abholung meines lieben weibes: Kinder: Item haussgeräthleins gehen wirdt, Mildiglichen reichen vnd Mittheilen. Dargegen Irer Churf. g. Ich ein gemahlen Tuch, so ich Erst diese tage vber**) alhir gemacht vorehren, vnd derselben solchs selbst, In einer Truhen vorwharet Zufhüren wolte. Bitt E. E. vnd H. do sie mir hirzu gelegene Fhur, Mittel vnd wege Anmeldten kondten, mir hierin Iren Rath Mittzutheilen.

Es hat mir auch Ire Furstl. G. Philip Ludewig, Pfalzgraff p. vor wenig wochen 50 fl. Auf etliche Arbeit geben, die Ich Auf Izo Martine, Zuuerfertigen, hette Anheben sollen. Weil sie Aber dieser Zeit etlicher Irer Arbeit wieder Abgeschafft, So haben sie mir diese tage bey Einem eigenem Botten zugeschrieben, vnd Zeygen an, das Ich Irer Churf. G. wol eiñ halb oder ganz Jar Arbeitten möchtte. Aber hernacher solte Ich mich von Irer Churf. g. lossbitten, vnd zu Irer Arbeit ein Jar oder mehrers einstellen. Dieweil mir Aber solch hin vnd wieder Reisen, beschwehrlichen vnd Zuuiel muhesamb furfallen wolte, vnd Irer Churf. g. Inn angezeigter bestallung, meiner Arbeit, vor diesem bedurffen. So wolte Ich lieber, Irer Churf. g. Arbeit vnd Dienst alleine obliegeu, vnd Aufwartten. Bitt demnach E. G. vnd H. l. Ich gehorsamblichen, die wolten meinen gnedigsten Herrn, hierinne berichten, vnd meinetwegen bitten, Ob sie mich Inn einer Schriefft, gegen hochgedachten Pfalzgraffen endtheben vnd entschüldigen wolten. Wolte Ich solche endtschuldigung Irer Fürstl. G. mit dem Ross. so sie mir anhero geliehen, vnd noch In der Herberg stehet, bey Irem Boten, so nachbey mir vmb Andtwort anhelt, wieder hinschicken.

---

*) Stuckarbeit, wie solche besonders zu Plafonds verwendet wurde.

**) Ein Beweis, dass er ein schnellfertiger Künstler gewesen sein muss.

vnd do sie mich Irer Arbeit loss Zehlen möchten, vmb die 50 fl. so sie mir dorauf gegeben, mit Irer Fr. G. Abfinden. Vnd hoffe, weil Jch mit Irer Fr. G. Inn Jrem Lande, In meiner vorseumbnuss, Inn sechs wochen vmbher Zogen, sie wurden mir solche vorseumnüss An diesen 50 fl. Mildiglichen, lassen Abegehen.*)

Ob diesen Allen, Bitte E. E. vnd Herrlichk. Jch vnderthenig, die woldten solchs Irer Churf. g. meinet wegen berichten, vnd hierin mein gunstiger Herr vnd Forderer sein, Deren Jch mich zu Förderung vnd gunstigen bescheidt, hiemit gehorsamlichen, vnd vnderdienstlichen beuhelen thue.

Dresden, den 7. Nouemb. Ao. x. 72.

Ewr Ernv. vnd Herrligk.

gehorsamer
Hanss Schroer
Mhaler.

Vonn Gottes gnadenn Augustus hertzog zu Sachssen Churfürst p.

Lieber getreuer, Wir habenn Dein ferner schreiben des Malers halbenn verlesen, vnnd seindt Mit der besoldung Auff Inen auch einen gesellen vnd Jungen gnedigst zufrieden, So habenn wir Auch hiernebenn seiner Ausslösung vnnd Zehrung halbenn vnserm Cammermeister befelch gethan, Du wollest dich auch mit vnserm Renthmeister des Losaments halben vnterrehden, vnnd von den furgeschlagenen eines Ihme einreuhmen, Was die stucke Zum Anfange betrifft, können wir das Angegebene grosse stucke nicht gebrauchen, Dann wir Albereit Lucas Kranichen die Kirche zu Annenfelss zumahlen verdinget habenn, Es soll vns Aber der Neue Mahler kleine stucke vonn Allerlej Geistlichenn vnd Weltlichen Historien In die Gemache Mahlen, Darzu mag er sich furnemblich gefast machen, Der Andern Arbeit halbenn wollen wir vnns zu seiner Wiederkunfft wohl ferner vornehmen lassen, Woltene wir dir nicht verhaltenn, Dat. Sizenrode den 13. Nouembris Anno x. 72.

Augustus Churfurst.

In tergo:

Vnserm Cammer Secretarien vnd Lieben getreuenn Hansenn Jenitzen.**)

Als Schluss erscheint nun noch das obige Schreiben Churfürst August's, worin er den „Neuen Mahler" in Dienst nimmt. Alle drei Dokumente aber werden allen Denen, welche sich mit der Specialkunstgeschichte jener Zeit des allmäligen Verfalls deutscher Kunst beschäftigen, sicherlich eine nicht unwillkommene Gabe sein.

Dresden, Mai 1868. **Julius Hübner.**

*) Die ganze Berechnung ist nicht ohne eine schon sehr praktische Geltendmachung seines eigenen Vortheils gemacht, welche die Zeit und das übliche Künstlerthum von damals scharf illustrirt.

**) Abschriften aus dem K. Sächs. Hauptstaats-Archiv:

Act. Sechs unterschiedliche Bücher Darinnen allerley gemeine Schreiben so an Churfürst Augusten zu Sachsen pp. gethan, von dem 1570 bis uf das 1585. Jahr, darunter dieser das Erste Buch.

u. zwar 1. Abschrift Bl. 303. flg. 2. Bl. 307 flg. u. 3. Bl. 320. Loc. 8523.

Der Empfehlungsbrief für den jungen Raffael.

Der angeblich zu Urbino am 1. October 1504 geschriebene Brief, durch welchen Giovanna von Montefeltro, Wittwe Giovanni's della Rovere, Herrn von Senigallia den nach Florenz ziehenden einundzwanzigjährigen Raffael Sanzio dem dortigen Gonfaloniere Pier Soderini empfiehlt, ist bekannt genug. Bottari druckte ihn im Jahr 1757 als Nummer 1. in seinen „Lettere pittoriche", mit der Bemerkung: „Si conserva l'originale in Firenze, in casa Gaddi." Dem Pater Pungileoni kam er wegen der chronologischen Unmöglichkeiten verdächtig vor und er rieth seltsamerweise selbst auf einen andern unbekannten urbinatischen Maler Raffael; Quatremère ging wie gewöhnlich über die Sache hinweg; Rumohr (III. 48), indem er die Aechtheit annahm, versuchte eine gründliche Lösung der Schwierigkeit, indem er die in Bottari's Hand gelangte Abschrift für fehlerhaft erklärte und sie zu emendiren versuchte, wie es auch die Herausgeber des Lemonnier'schen Vasari (VIII. 5) mit einer Abänderung (suto è für suo stato è, was allerdings weit wahrscheinlicher, nimmt man überhaupt den Fall an) thun. Passavant (I. 527) schliesst sich der Rumohr'schen Emendation an, E. Förster welcher irrig „di Rovere" schreibt und Giovanna ebenso irrig wiederholt zur Herzogin von Urbino macht, acceptirt („Raphael." I. 176) dieselbe Emendation die er fälschlich Passavant beimisst, der nicht viel Italienisch wusste. Ich fürchte, offen gestanden, der Brief ist ein Fabrikat des vorigen Jahrhunderts, eine Ansicht, welche H. Grimm (Künstler und Kunstwerke, I, 23) zu theilen scheint. Rumohr meint, es sei kein Grund denkbar, weshalb ein solcher Brief erdichtet worden sei. Aber man hat namentlich in Florenz damals wie neuerlich manches Kunststückchen dieser Art gemacht und mag Spass daran gehabt haben, einen Landsmann und eifrigen aber unkritischen Sammler wie Bottari zu täuschen. Niemand hat das Original „in casa Gaddi" gesehen. Rumohr hielt es für eine Copie und vermuthete das wirkliche Original im Archiv der Riformagioni, wo es jedoch nicht gefunden worden ist. Passavant begnügt sich mit einem „soll befunden haben"; Förster sagt, eine „verlässige Abschrift" sei „uns erhalten" — wo er sie

gefunden hat, mögte ich wissen. Die Rumohr'sche Emendation ist ganz plausibel, obschon grammatisch durchaus nicht nothwendig. Jemehr ich indess den Text erwäge, umsomehr bin ich versucht zu glauben, dass Bottari nichts geändert hat, sondern dass in dem ihm vorliegenden Schreiben stand, was er gedruckt hat, nämlich dass Giovanni Santi noch am Leben war, was damals Alle annahmen, was noch viele Jahre nach Pungileoni's Entdeckung des Todesjahres der gute Mezzanotte in seinem Leben Perugino's pathetisch wiedererzählte, indem er, wie Vermiglioli sich boshaft ausdrückt, „Raffaels Eltern nach ihrem Tode reisen und weinen lässt". Ich verschweige nicht, dass es auch Gründe für die Aechtheit des Briefes giebt. Vorerst der Umstand, dass Giovanna della Rovere damals wirklich in Urbino war, obgleich von ihr am Hofe ihres Bruders so wenig die Rede ist, dass Castiglione sie im Cortegiano nicht ein einziges mal nennt, während er doch von allen anwesenden bedeutenden Personen redet. (Giovanna's Sohn, Francesco Maria, wurde eben am 19. September 1504 von seinem Ohm dem kinderlosen Herzog Guidubaldo adoptirt.) Sodann die Thatsache, dass Raffael sich im April 1508 durch seinen Oheim Ciarla (Passavant I. 529) von Francesco Maria eine Empfehlung an Soderini erbittet. Endlich der dritte Umstand, dass Bottari durch Rosso Antonio Martini aus der Gaddischen Sammlung andere Schriftstücke erhielt, deren Authenticität zuverlässig ist. Ich wünsche dass mein Zweifel an der Aechtheit des Briefes unbegründet sei, und werde Dem dankbar sein, der mich eines besseren belehrt. Aber seit Rumohr, dessen Bemühungen für Raffael man um einiger gewagten Hypothesen willen etwas zu leicht zu schätzen geneigt ist, hat die Frage keinen Schritt vorwärts gethan. Ueberhaupt bleibt im Leben des Urbinaten noch manches zu erörtern, auch nach E. Försters übrigens sehr lesbarem Buche, in welchem ich zu meinem Bedauern im Detail viele Flüchtigkeiten und Versehen finde, die der Verf. bei seiner umfassenden Kenntniss der Kunstgeschichte leicht hätte vermeiden können.

In Bezug auf Raffael und Francesco Maria della Rovere kann ich nicht umhin zu bemerken, dass mir nicht bekannt ist, wer zuerst die Meinung aufgebracht hat, der schöne junge Mann in hellem Gewande mit langwallendem Haar in der Schule von Athen stelle den Herzog von Urbino dar. (Vielleicht Bellori.) Vasari nennt ihn nicht, während er des Bildnisses Federigo Gonzaga's in diesem Fresco erwähnt. Dies würde nichts entscheiden, wie immer es mit Vasari's vielangefochtener Beschreibung stehn mag. Aber man kann sich nichts unähnlicheres denken als diese Gesichtsbildung und Gestalt im Vergleich mit dem Francesco Maria von Tizians Hand in der Gallerie der Uffizien. Der bedeutende Altersunterschied und die Betrachtung, was alles der Neffe Julius' II. durchgemacht zwischen der Zeit, wo Raffael malte, und

jener, wo Tizian ihn conterfeite, (um 1537) helfen zur Erklärung nicht aus. Es sind zwei verschiedene Leute, der schlanke blonde Jüngling und der dunkelfarbene untersetzte Mann mit den markirten nicht einnehmenden Zügen. Getraut man sich in dem Ersteren Den zu sehen, der ein paar Jahre später den Cardinal von Pavia, seines Oheims Vertrauten, in Ravenna auf der Strasse erdolchte? Wir haben im Verlauf der Zeit in den Raffaelischen Fresken mehr als ein angebliches Porträt, Cardinal Bembo, Savonarola, den falschen Namen verlieren gesehn. Vielleicht verhält es sich nicht anders mit dem Herzog von Urbino.

Aachen.

A. v. Reumont.

Raffaels Bildniss Leo's X.

Die Frage in Betreff der Originalität des florentinischen Exemplars des Bildnisses Leo's X. mit den Cardinälen de' Medici und de' Rossi ist nochmals angeregt worden.

Es ist unnöthig, die Geschichte der durch Clemens VII. stattgefundenen Verschenkung des Bildes an Federigo Gonzaga und der angeblichen Verwechslung mit einer von Andrea del Sarto angefertigten Copie nochmals zu erzählen: man findet sie in den Biographien des Urbinaten. Ebenso unnöthig ist es, der Fluth von Streitschriften im Detail zu gedenken, welche in den Jahren 1841—42 aus Anlass der von A. Niccolini in Neapel für das dortige Exemplar beanspruchten Originalität hereinbrach. Die Gemüther beruhigten sich dann wieder, oder vielmehr Jeder blieb bei seiner Meinung. Da kam vor zwei Jahren die Sache wieder aufs Tapet. Im florentiner Archivio storico Italiano (3. Serie 3. Band) publicirte Armand Baschet eine Reihe Schriftstücke aus dem mantuaner Archiv in Bezug auf den berüchtigten Pietro Aretino und dessen Verhältniss zu den Gonzaga. Aus diesen Schriftstücken ergab sich, dass der Aretiner es war, der im Spätherbst 1524 Clemens VII. bat, dem Markgrafen von Mantua das Gemälde zu schenken, eine Bitte, die der Papst „nicht abschlagen zu können glaubte" (Brief Federigo Gonzaga's vom 23. November 1524 — im Abdruck steht irrig Rom für Mantua), dass Clemens den Auftrag gab, durch einen dortigen „gewissen trefflichen Maler" eine Copie anfertigen zu lassen und dann das Original nach Mantua zu senden. Der neueste Biograph Raffaels hat diese bedenklichen Umstände, welche einen Theil von Vasari's Erzählung entkräften, unerwähnt gelassen.

Dabei ist's nun aber nicht geblieben. In dem eben erschienenen 7. Bande derselben Zeitschrift bringen Carlo d'Arco und V. Braghirolli eine neue Auswahl von Documenten aus dem mantuaner Archiv, woraus hervorgeht, dass Federigo Gonzaga im Jahre 1524 weder in Florenz noch in Rom war, und dass Ottaviano de' Medici die Copie durch Andrea öffentlich anfertigen, am 6. August 1525 den Markgrafen von der bevorstehenden

Absendung des Originals benachrichtigen liess, und dieser ihm fünf Tage später Dank zu sagen befahl. Der Schluss ist nun: Vasari's Geschichte ist ein Märchen, im Interesse Herzog Cosmus' erfunden, der ein Original und keine Copie haben wollte; nicht das florentinische, sondern das neapolitanische Exemplar, von welchem man nicht weiss, wann noch wie es an die Farnesen gekommen (gewiss vor 1627, aber nicht „durch Erbschaft", da die Farnesen nicht von den Gonzaga erbten), ist von Raffael — letzterer Theil des Schlusses ist nur als „opinione" ausgesprochen. Ich frage jedoch: steht die Sache fest? Zieht die Unrichtigkeit des ersten Theils von Vasari's Erzählung die Unglaubwürdigkeit des Uebrigen nach sich? Mich dünkt diese Annahme sehr gewagt. Vasari, dreizehnjährig als die Geschichte in Florenz spielte, konnte sich ganz wohl in Betreff des Titels Federigo Gonzaga's (er nennt ihn nämlich „Duca" statt „Marchese", was er damals war, worauf die Herren d'Arco und Braghirolli Gewicht legen!) und der Reise desselben täuschen, und dennoch mit seiner Erzählung von der Verwechslung vollkommen Recht haben. Es ist nicht der geringste Anlass vorhanden, die Wahrheit des Auftritts mit Giulio Romano zu bezweifeln. Ueberdies hätte man ja in Mantua, wo Vasari's Buch alsbald verbreitet werden musste, Gelegenheit gehabt sich davon zu überzeugen, ob das von Vasari angegebene Zeichen Andrea del Sarto's vorhanden war oder nicht — das beste Mittel, ihn der Lüge zu überweisen, wenn er ja gelogen hatte.

So beweisen die mantuanischen Documente hinsichtlich des wesentlichen Factums nichts. Aber der Zweifel bleibt bestehn, und das von Manchen geltend gemachte Criterium des graueren Tons des florentiner Bildes wird jetzt für die Verfechter der Originalität des neapolitanischen Exemplars noch verstärkt. Nur die Nebeneinanderstellung beider Bilder könnte zu einem einigermassen bestimmten Resultate führen, aber auch diese würde schwerlich eine allgemein gültige Entscheidung bringen. Man wird sich mit dem Ausspruch Giulio Romano's über den Werth des einen Bildes, selbst wenn Copie, begnügen müssen — diesen hat Vasari gewiss nicht erfunden!

Aachen. **A. v. Reumont.**

Die Farnesina und Agostino Chigi.

Bekanntlich sind die Chigi von Siena. Als Cardinal Sforza Pallavicino, der berühmte Historiker des Tridentiner Concils, das Leben Papst Alexander's VII. schrieb, leitete er mit den Genealogen seiner Zeit dessen Familie von den Grafen von Ardenghesca ab, einem der Dynastengeschlechter, welche wie die Aldobrandeschi, die Pannocchieschi, die Grafen von Berardenga u. a. in der sienesischen Landschaft sassen, wo sie, salischen Gesetzes, seit dem 10. Jahrhundert vorkommen. Zu Anfang des 14. Jahrhunderts soll der Name Chigi aufgekommen sein, durch einen Chigio Alberto's von Macereto Sohn. Girolamo Gigli hat in seinem Diario Sanese (I. 107 ff.) dieselbe Abstammung: Emmanuel Repetti, wo er in seinem Dizionario della Toscana (VI. 68) von den Grafen von Ardenghesca handelt, erwähnt der Chigi nicht. Wie dem immer sein möge, vom 14. Jahrhundert an werden diese häufig in der Geschichte Siena's genannt. Agostino Chigi Nanni's Sohn war im J. 1445 Reformator der Universität, Mariano befand sich unter denen, welche im J. 1480 zur Verwaltung der Republik zugelassen wurden, als unter Betheiligung Alfonso's, Herzogs von Calabrien, des Sohnes des damals mit Siena verbündeten Königs Ferrante von Neapel, eine der zahllosen Verfassungs-Umwandlungen in dieser ruhelosesten der Freistädte stattfand. (Gigli a. a. O. II. 581.) Im J. 1492 vertrat dieser Mariano de' Chigi seine Vaterstadt in Rom als Gesandter bei der Wahl und Krönung Alexanders VI. Nicht damals ging er zuerst nach Rom. Schon seit Sixtus' IV. Zeit begegnen wir ihm dort, wo er im J. 1476 von der Familie della Zecca, die diesen Namen von der amtlichen Betheiligung an der in der heutigen Bank von Sto Spirito befindlichen Münze führte, ein Haus miethete, das seine Familie bis zum J. 1528 behielt. Dies Haus lag auf einem kleinen Platze, der dann den Namen des Cortile de' Chigi führte und durch einen Thorbogen mit der Via del Banco di Sto Spirito verbunden ist, gegenüber der Kirche San Celso oder eigentlicher der Mündung von Via de' Coronari. Ein Platz der vor der Anlage der nach S. Giovanni de' Fiorentini führenden Via Paola einigermassen geräumiger war. (Vergl. „Il Buonarroti“ III. Jahrg. Rom 1866. S. 147—151.) Hier, in diesem heute ganz unscheinbaren Winkel, vor vier Jahrhunderten in der

Mitte des lebendigsten Geldverkehrs der römischen Curie, war viele Jahre hindurch eine der grössten Banken Rom's.

Was Mariano Chigi begonnen hatte, setzten seine Söhne fort. Er hatte deren drei, Agostino, Sigismondo und Francesco. Der Erstgenannte ist es, der den Namen der Chigi berühmt gemacht hat, lange bevor ein Papst diesem Namen unvergänglichen Glanz verlieh. In seiner Jugend war er als Lehrling in der von seinem Landsmann Ambrogio Spannocchi gegründeten Bank, die sich in der Via del Banco di Sto Spirito befand, welche damals, der häufigen Ueberschwemmungen des nahen Flusses wegen, den Namen Canal di ponte führte. (P. Adinolfi, Il Canale di ponte, Narni 1860.) Pius II. hatte Ambrogio Spannocchi sehr begünstigt und ihn zum Schatzmeister der apostolischen Kammer gemacht, ein Amt, welches er auch unter Sixtus IV. bekleidete, was ihm zu grosser Ehre gereicht, da daraus hervorgeht, dass nicht die Vorliebe P. Pius' für seine Landsleute den Hauptbeweggrund der Wahl bildete. Als im J. 1509, zweiunddreissig Jahre nach Ambrogio's Tod, die Bank geschlossen ward, gingen deren Geschäfte auf diejenige Agostino Chigi's über. Agostino galt für den reichsten Banquier in Rom. Man berechnete sein Einkommen zu Zeiten auf 70,000 Goldgulden. Auf allen Handelsplätzen hatte er Correspondenten, überall machte er Geschäfte. Carl VIII. nahm bei ihm Geld für den neapolitanischen Zug, Alexander VI. für die Unternehmung in der Romagna. Die Pacht der Einkünfte von Port' Ercole in der sienesischen Maremma, die der Alaunwerke von Tolfa und der Salinen und der Ertrag der Münze, in die er sich mit den Fugger theilte, mochte neben den eigentlichen Bankgeschäften, die er als „principalis haeres — quondam Mariani de Chisiis" führte, Gewinn genug abwerfen, dass Agostino einzelne, bei den häufigen politischen Wechseln unvermeidliche Verluste verschmerzen oder der Republik Venedig ein Darlehn von hunderttausend Goldgulden ohne Zins machen konnte. Unter Julius II. wurde Agostino Chigi gewissermassen Finanzminister, und die Gunst, in welcher er und sein Bruder Sigismondo beim Papste standen, ergiebt sich schon aus dem am 4. September 1509 ausgestellten Diplom, durch welches den Chigi Namen und Wappen der Della Rovere zu dem ihrigen verliehen wurden, „in signum specialis dilectionis et benevolentiae." (C. Fea, Notizie intorno Raff. Sanzio, Rom 1822, 88.) Nicht blos „mercator Romanam curiam sequens" war Agostino, sondern zugleich Scriptor der apostolischen Briefe, Corrector der Bullen, Sollicitator der Breven. Man weiss, dass er ein vielseitig gebildeter Mann war, der mit den Literaten seiner literarisch thätigen Zeit in Verbindung stand, manche derselben förderte, eine Druckerei in seinem Hause einrichtete, aus welcher das erste in Rom in griechischer Sprache gedruckte Buch hervorging, der von dem Kretenser Zacharias Kalergi edirte Pindar, der im

J. 1515, somit volle siebenundzwanzig Jahre nach dem florentiner Homer erschien. Wer für Agostino das Distichon dichtete, mit welchem er bei der Decoration seines Wohnhauses in gedachter Strasse (nach Fea's Angabe das nachmals von Sansovino umgebaute Haus, welches unter Clemens VII. den Gaddi, dann den Strozzi und Niccolini gehörte, heute Palazzetto Amici — eine Angabe, die auf sich beruhen mag) Leo's X. Erhebung begrüsste, wird nicht gesagt. Es lautete:

„Einst hat Venus geherrscht, dann kam an die Reihe der Kriegsgott,
Nun beginnet der Tag, hehre Minerva, für dich."

Worauf ein Nachbar mit einem andern Epigramme antwortete, der von Benvenuto Cellini gerühmte Silberschmied Antonio von San Marino, einer von Raffael's Erben:

„Mars hat geherrscht, ihm ist Pallas gefolgt: stets herrschen wird Venus."

Agostino Chigi soll zu den Verehrern der schönen Ferraresin Imperia gehört haben, jener „cortisana romana digna tanto nomine", wenn die bekannte Grabschrift ächt ist. Er hatte nachmalige Cardinäle zu Nebenbuhlern. Imperia, deren Schönheit ebenso gerühmt wird wie ihr Geist und ihre literarische Bildung, war Agostino's Nachbarin. Sie wohnte im Cortile de' Chigi; im J. 1519, acht Jahre nach ihrem Tode, wurde ihr Haus für 370 Goldgulden an den kaiserlichen Postmeister Domingo de Tassis verkauft. Ueber der Thüre las man die karakteristische Inschrift:

„Beim Eintritt gilt Witz und Verstand,
Beim Weggehn Geld nur oder Pfand."

Da, wo man heute die Farnesina sieht, ist von Localität und Bauten der Zeit, in welcher das weltberühmte Gartenhaus entstand, nichts anderes geblieben als die Porta Settimiana von Trastevere, welcher P. Alexander VI. ihre jetzige Gestalt gegeben hatte. Die Lungara, damals Via Trasteverina, war noch nicht durch Mauern in den Stadtkreis eingeschlossen und es lagen längs derselben nur einzelne Häuser und Kirchen. Gegenüber der Villa Girolamo Riarios, des ehrgeizigen und gewaltthätigen Neffen Sixtus' IV., an deren Stelle der riesige und splendide Palast Corsini sich erhebt, besass Agostino Chigi in Erbpacht zwei Vignen, einst der nahen Kirche S. Giacomo in Septimiano, dann der Capella Giulia in St. Peter gehörig, für die er den Zins von sechszehn Fass Most zahlte. Daneben lag ein dem Cardinal Alessandro Farnese, nachmals Papst Paul III. gehörender, Sonntags dem Publikum geöffneter Garten. Hier liess Agostino im J. 1509 durch seinen Landsmann Baldassar Peruzzi (er war im J. 1480 in Siena geboren, wohin sein Vater Giovanni sich aus seiner Vaterstadt Volterra begeben hatte), der um die Zeit des Todes Alexander's VI. nach Rom gekommen und bei Bramante in die Schule gegangen war, die berühmte Villa beginnen, deren Entwurf sich

in der florentiner Sammlung der Handzeichnungen befindet. Die Farnesina ist als Bauwerk wie in Bezug auf ihre Fresken, die sie zu einem der besuchtesten Orte Rom's machen, schon von der Zeit ihrer Vollendung an zu oft beschrieben worden, als dass ich es unternehmen dürfte, hier noch davon zu handeln. Nur inbetreff des gewöhnlich als Galatea bezeichneten Fresco's möge hier eine Bemerkung stehen. Die zuerst von dem deutsch-neapolitanischen Marchese Haus (der „Markgraf Hans von Würzburg" bei Passavant II. 174 ist komisch genug) vertheidigte, von Rumohr angenommene Ansicht, dass es sich hier nicht um die Galatea, sondern um den Triumph der Venus (bei Rumohr durch ein Versehen Amphitrite) handelt, ist weder durch Passavant noch durch E. Förster (Raphael II. 125) widerlegt. Es ist Apulejus, der hier den Gegenstand geboten hat, nicht Philostratus. Dass man aber die Galatea, von welcher Raffael in dem Briefe an Castiglione redet, nur hier suchen kann und dass schon in Vasari's Zeit das erwähnte Bild den heute noch gewöhnlichen Namen trug, ist ebenso gewiss, H. Grimm's (Michelangelo I. 469. Ueber Künstler und K. II. 28) anfängliche Vermuthung, die Nymphe Salacia im Vordergrunde habe den Anlass zu der Namenverwechslung gegeben, erscheint sehr gewagt, während sie die Äusserung in dem erwähnten Briefe unerklärt stehen lässt. Die von Grimm im ersten Hefte der gegenwärtigen Jahrbücher für Kunstwissenschaft (65, 66) mitgetheilte Muthmassung, Raffael habe in dem Saale eine Galatea gemalt, die untergegangen sei, würde allerdings den Zweifel lösen, erregte es nicht Bedenken, dass man sich genöthigt fände, den Verlust dieses Fresco in eine so gar frühe Zeit, etwa von Raffael's Tode bis zum Erscheinen von Vasari's Lebensbeschreibungen, zu verlegen. Von einem in dem Gartenhause vorgefallenen Unglück ist nun aber nichts bekannt. Man pflegt in Rom den in der betreffenden Zeit vorgekommenen Ruin meist dem Sacco von 1527 zur Last zu legen, und allerdings könnte hier etwas verdorben worden sein, da die Villa offen und den die Mauern Trastevere's stürmenden Truppen gerade im Wege lag. Wie dem immer sei, so dürfte es schwer fallen, ganz in's Klare zu kommen. Aus Anlass der Erwähnung des Sacco glaube ich hier auf einen Umstand aufmerksam machen zu dürfen, der allerdings nichts mit der Farnesina, wohl aber mit Raffael zu thun hat, bei dessen Biographen, soweit sie mir bekannt sind, ich nichts davon finde. Nach der Erstürmung der Stadt durch das Heer des Connetable liess Cardinal Pompeo Colonna Papst Clemens' VII. Villa am Monte Mario (Villa Madama) anzünden. Von der Engelsburg aus sah der unglückliche Papst die Flammen. Das ist Pompeo's Rache für seine verbrannten Castelle, waren seine Worte. Das Factum erklärt zwar nicht den scheinbaren Widerspruch Vasari's, der die Villa so von Raffael, dem wohl nur der erste Entwurf gehört, wie von Giulio Romano erbaut

werden lässt, indem Letzterer drei Jahre vor der Erstürmung Roms nach Mantua ging, giebt aber wohl einen Fingerzeig bezüglich der Anlässe zur Nichtvollendung des anmuthigen Landhauses.

Die Schilderung des glänzenden Festes, welches Agostino Chigi seinem Gönner Leo X. gab und bei welchem die goldenen und silbernen Schüsseln in den (NB. mit Netzen versehenen) Tiber geworfen wurden, ist bekannt. Weniger bekannt ist, was Sigismondo Tizio, ein Zeitgenosse, in seiner handschriftlich in der Chigi'schen Bibliothek aufbewahrten Geschichte von Siena erzählt, dass bei diesem Feste Agostino's Heirath mit seiner mehrjährigen Hausgenossin, einer Venetianerin Namens Francesca stattfand, von welcher er mehre Kinder hatte. Der Papst hielt der Braut den Finger, während ihr der Ring angesteckt wurde! Man begreift, dass Agostino es mit Raffael's Liebschaft nicht genau nehmen musste, wenn anders die Geschichte der Fornarina wahr ist. Der glänzende Sienese wurde inmitten aller seiner Herrlichkeit und seines Schaffens abgerufen: er starb am 10. April 1520, vier Tage nach dem grossen Maler, dem er hauptsächlich verdankt, dass sein Name auf die Nachwelt übergegangen ist. Kaum jemals hatte man in Rom einen so feierlichen Leichenzug gesehen, wie der seinige war, als man ihn zur letzten Ruhestätte nach Sta Maria del popolo trug, wo er in der schönen Kapelle beigesetzt ward, welche Raffael's Planetenkreis und die Statue des Jonas schmücken und in der ganz andere Grabmonumente zu stehen kommen sollten, als die Pyramiden des 17. Jahrhunderts, welche Agostino und Sigismondo Chigi's Namen tragen. In seinem am 28. August 1519 in Papst Leo's Gegenwart gemachten Testament hatte er verfügt, dass der Palast in Trastevere mit allem Zubehör unveräusserlich und unverpfändbar auf seine Söhne und deren rechtmässige Nachkommen der Reihe nach, in deren Ermangelung auf die Nachkommen seiner beiden Brüder in gleicher Weise, dann auf seine Töchter und deren Erben, die in solchem Fall den Namen Chigi anzunehmen hätten, endlich beim Aussterben auch dieser letztern an die Annunziaten-Brüderschaft in Sta Maria sopra Minerva zur Ausstattung armer Mädchen übergehen sollte. Leo's X. Beziehungen zu den Chigi hörten nicht mit Agostino's Tode auf. Dieser hatte im J. 1517 für den Cardinal Raffael Riario die Summe von 50,000 Goldgulden gezahlt, womit der Unvorsichtige seine Betheiligung an der Verschwörung seines Collegen Alfonso Petrucci büsste (Document bei Fea 83). Von seinen Söhnen entlehnte Leo im Mai 1521, als der Krieg heranzog, dessen erster Erfolg des Papstes letzte Freude war, 10,000 Goldgulden; wir haben das Verzeichniss der Juwelen und Perlen, welche Sigismondo Chigi, einer der Vormunde seiner Neffen, als Pfand erhielt. (Fea 88.)

Diese Söhne, bei Agostino's Tode vier, denen ein nachgeborner, auch

Agostino geheissen, hinzutrat, waren übrigens nicht die Haupterben, wohl ihrer unrechtmässigen Geburt wegen, sondern Sigismondo. Dieser, welchen Passavant, den Ausdruck Clericus missverstehend, zum Geistlichen macht, war lateranischer Pfalzgraf und seit dem Jahr 1507 mit Sulpicia Petrucci vermählt, einer Tochter Pandolfo's, des damaligen gefürchteten Gebieters in Siena. (Pecci, Memorie storiche di Siena I. 232.) Ihm, sodann den Töchtern seines dritten als Schatzmeister der apostolischen Kammer in Viterbo verstorbenen Bruders Francesco vermachte Agostino einen beträchtlichen Theil des Vermögens, seinen eigenen Kindern und deren Mutter je 10,000 Goldgulden. Dass Sigismondo, der meist in Siena lebte, einen glänzenden Hausstand hatte, ersieht man daraus, dass, als im Jahr 1526 die vom Papst Clemens VII. bedrängte Republik sich der Habe der Reichen bemächtigte (wie gewöhnlich unter Zusage der Restitution), das Silbergeräthe Sigismondo's mit dem des päpstlichen Kammerklerikers Filippo Sergardi, in die Münze gesandt, 80,000 Goldgulden lieferte. Aber diese glänzenden Vermögensverhältnisse hielten nicht Stand. Im November 1528 schlossen die Chigi ihre römische Bank, deren Local an den Genuesen Simon Centurioni überging. Wahrscheinlich hatten sie, gleich allen Bewohnern Roms, durch die Plünderung des vorhergehenden Jahres schwere Verluste erlitten. Dann vernehmen wir nichts mehr von ihnen, bis wir sechzig Jahre nach Agostino's Tode seine direkte Nachkommenschaft, fünf Söhne und zwei Töchter, mit Hinterlassung einer einzigen Urenkelin, erloschen, seine Angehörigen in schlimmen Vermögensumständen wiederfinden. Roscoe (Life of Leo X., Kap. 22) hat das Geschichtchen wieder aufgewärmt, Papst Paul III., von welchem, als er noch Cardinal Farnese war, Agostino den an die Vigne stossenden Garten erworben hatte, habe die Chigi aus Rom vertrieben und sich ihren Besitz zu eigen gemacht, ein Geschichtchen, welches von Fea im Prodromo di nuove Osservazioni von 1816 widerlegt, von Bossi in der Uebersetzung des Roscoe'schen Buches dennoch wiederholt, von Fea in der erwähnten Schrift über Raffael nochmals zurückgewiesen wurde.

Die Thatsache ist, dass im Jahr 1580 die transtiberinische Besitzung wegen Schulden unter den Hammer kam. Die Familie war in sich uneins. Lelio Camajani von Arezzo, Ritter des Christusordens, welcher Agostino's Urenkelin Clarice geheirathet hatte, war des Handels einig, während Alessandro Chigi, Agostino's ältester Neffe, Protest einlegte, den er erst etwa zehn Jahre später zurücknahm. Die, so viel ich weiss, inedirte Bulle über „Liberatio palatii et stabuli Chisiorum a fidei commisso", vom Papst Gregor XIII. am 24. April 1580 erlassen, liegt mir vor. Die Befreiung des Grundstücks von der die Veräusserung verbietenden fideicommissarischen Eigenschaft, wird durch die Dürftigkeit der Eigenthümer und ihr Unver-

mögen, das Bauwerk in gutem Zustande zu erhalten, motivirt. „Post graves curas quibus tantopere solicitamur, hanc quoque libenter capessemus, qua edificiorum, quorum dignitas est aliqua, status ad urbis nostre ornatum conservetur, eadem opera providentes, ut privati homines necessitate oppressi rebus suis abuti vel aliquando eas etiam derelinquere non cogantur; quod de quondam Augustini Chisii laici Senensis insigni domo in Transtiberina regione Urbis olim magnifice constructa, picturisque ac excellentium artificum imaginibus illustrata, nobiscum considerantes, ab eius heredibus ob inopiam, ita vicissitudine rerum et temporum ferente, edificium illud sartum, tectum nec conservari, nec alio qui hoc prestet ob prohibitam alienationem tradi posse perspeximus, ut timeri facile possit, ne quod longo tempore multis sumptibus Urbis decori atque usui, heredum quoque commodo et emolumento constructum fuerat, nisi celeri ei restauratione prospectum sit, deformi ruina brevi tempore collabatur."

Der Käufer war Cardinal Alessandro Farnese, damals Bischof von Porto, bald darauf von Ostia und Velletri, Vicekanzler der Kirche. Der glänzendste und splendideste Cardinal in Rom, Paul's III. Enkel, Herzog Ottavio's von Parma Bruder, damals in seinem sechzigsten Lebensjahre, er, der die prächtige Kirche des Gesù baute, konnte wohl für Agostino Chigi's Schöpfung die 10,500 Scudi zahlen, von denen zwei Drittel zur Erlegung der Mitgift der Clarice Chigi Camajani angewiesen, der Rest an Alessandro Chigi gekommen zu sein scheint. Nachdem Cardinal Farnese im J. 1589 unter dem grossen Porphyrrund vor dem Chor der von ihm errichteten Kirche die letzte Ruhestätte gefunden hatte, gelangte der Palast, der von seinen neuen Besitzern den Namen der Farnesina erhielt, an die Herzoge von Parma und bei deren Aussterben an Elisabeth Farnese's Sohn Carl von Bourbon, nachmals König von Neapel, dann von Spanien, dessen Nachkommen in der Secundogeniturlinie er noch heute gehört. Von den Geschicken der Kunstwerke geben Raffael's Biographen Kunde. Für Baldassar Peruzzi's zierlichen Bau hat in jüngsten Jahren eine bessere Zeit begonnen, seit die Farnesina an den vormaligen spanischen Gesandten in Neapel, Don Salvador Bermudez de Castro Marquis de Lema in Erbpacht überging und dieser eine gründliche Restauration derselben unternahm, von der ich wünsche, dass sie mit Umsicht vollendet werde.

Die Familie Mariano's de' Chigi war dazu bestimmt, in Rom nochmals zu hohen Ehren aufzusteigen. Agostino's Bruder Sigismondo war Urgrossvater Fabio Chigi's, welcher am 13. Februar 1599 als Sohn Flavio's und einer Verwandten der Borghese in Siena, geboren am 7. April 1655, unter dem Namen Alexander VII. den heiligen Stuhl bestieg. Seine Angehörigen haben sich in Rom fortgepflanzt, als Fürsten von Farnese und Campagnano, Herzoge von

Ariccia, während eine Nebenlinie von ihnen als Marchesi Chigi-Zondadari in Siena besteht. Die Nachkommen von Agostino's zweitem Bruder Francesco, die Chigi-Montoro, erst in Viterbo, dann in Rom, nahmen infolge einer Erbschaft den Namen der gleichfalls sienesischen Patrizi an, die dann in die Familie Naro übergingen. Alexanders VII. grosse Bauwerke, unter denselben die Colonnaden des Petersplatzes und die Scala regia des Vaticanischen Palastes, legen an den Tag, dass der Geist Agostino's in seinem Geschlechte fortlebte. Aber statt Raffael's und Baldassar Peruzzi's war es Lorenzo Bernini, der dem Papste zur Seite stand, in seiner Genialität wie in seinen Geschmacksverirrungen der Repräsentant des siebzehnten Jahrhunderts.

Aachen. **A. v. Reumont.**

Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs.

Unter diesem Titel erschienen im Verlage der C. H. Beck'schen Buchhandlung zu Nördlingen in den Jahren 1860 und 1862 zwei Hefte, jedes mehrere Bogen stark. Die folgenden Blätter sollen ihnen als Fortsetzung und Ergänzung dienen. Sie sind aus den besten Quellen des kgl. Archivs zu Nürnberg geschöpft. Als solche werden hier namentlich bezeichnet die Brief- oder Missivbücher, die Rathsbücher, Rathsmanuale, Verlässe der Herrn Aeltern, Zinsmeisterbücher, Aemterbüchlein, Handwerksordnungen, einige Akten des Baumeisteramts und der s. g. A. und B. Laden und die Stadtrechnungen.

In gegenwärtigen Beiträgen finden sich Nachrichten über 1. Nürnbergische Maler, 2. Briefmaler, 3. Kartenmaler, 4. Formschneider, 5. Buchdrucker, 6. Veit Stoss, 7. Erzgiesser und Rothschmiede, 8. Peter Vischer und seine Söhne, 9. Goldschmiede, 10. Eisen- und Siegelgraber, 11. Wappensteinschneider, 12. Kupferstecher, 13. Kupferschmiede und Gürtler, 14. Büchsengiesser und Büchsenschmiede, 15. Plattner und Panzermacher, 16. Trompetenmacher, 17. Uhrmacher, 18. Baumeister, 19. die Malerakademie und Zeichnungsschule, 20. den schönen Brunnen und 21. Vermischtes.

1. Maler.

Has. Zwischen Jordan Has, Maler zu Nürnberg, und Hanns Volk, Bildschnitzer zu Halle in Sachsen, ereignete sich im Jahre 1475 eine Frevelsache, die vor dem Gerichte zu Nürnberg verhandelt wurde. Volk verlangte, dass die Sache an sein eigenes Gericht verwiesen werde. Der Rath zu Nürnberg ging aber darauf nicht ein.

Dürer. Albrecht Dürer der Goldschmied, des Malers Vater, hatte vom Jahre 1486 bis 1503 einen Kram neben und unter dem Rathhause inne; er zahlte dafür dem Zinsmeister der Stadt jährlich 5 Fl.

Im Jahre 1479 hatte sich Hanns Dürer mit Beschädigung der Reichsstrasse verhandelt. Er wurde von den Nürnbergern gefangen und sollte

hingerichtet werden. Mehrere Fürsten, und darunter auch der Bischof Wilhelm zu Eichstädt, baten um seine Begnadigung, die der Rath dem Bischof zu Gefallen bewilligte. Dürer wurde auf eine Urfehde freigegeben. Ob aber dieser Dürer zur Familie des Malers gehörte, muss dahin gestellt bleiben.

Ein anderer Hanns Dürer, Schneider, wurde 1507 als Meister aufgenommen. Er ist wahrscheinlich ein Bruder des Malers, der drei Brüder hatte, die den Namen Hanns führten.

Im Jahre 1513 schrieb der Propst Melchior Pfintzing, Secretär des Kaisers Maximilian, an den Rath zu Nürnberg: „Kayserliche majestat schreibt euch wegen des Thürers des Malers; ist ein fürschrift; darin wisst ihr euch wol zuhalten. Ich habs müssen aussgeen lassen, dieweil Das ein fürschrift vnd nit mehr ist; aber ob seiner Kunst wär ihme dannocht vor andern ein vorteyl zutun.“ Es war dieses die kaiserliche Fürschrift, durch die der Rath bewogen werden sollte, dem Künstler Steuer-Umgeld- und Auflagenfreiheit zu bewilligen. Es wurde aber nichts daraus, da der Rath den Meister dahin zu bringen wusste, dass er auf diese Gnade freiwillig verzichtete.

Bekanntlich verschrieb Kaiser Max im Jahre 1515 dem Albrecht Dürer ein jährliches Leibgeding von 100 Fl., das ihm aus der Stadtsteuer bezahlt werden sollte. Im Jahre 1517 verschrieb aber der Kaiser die ganze Nürnberger Stadtsteuer dem Churfürsten Friedrich von Sachsen; und es fehlte nicht viel, so wäre Dürer um sein Leibgeding gekommen. Doch liess sich der Churfürst endlich herbei „dass dem Albrecht Thürer zu Nürnberg, die 100 Fl., so er von kaiser Maximilian um getreuer Dienste vnd vielfaltige vnbelonte arbeit erlangt, alle jar folgen vnd gereicht werden sollen.“ Kaiser Karl V. bestätigte dem Künstler dieses Leibgeding. Es war des Raths beständiges Trachten, dass ein Theil der kaiserlichen Stadtsteuer seinen Bürgern, insbesonders den beiden Künstlern, Albrecht Dürer und Peter Vischer, zugewendet werde, da sie an des Kaisers Triumph und Grab arbeiten mussten. Aber es bewarben sich so viele Leute um Pensionen aus der Stadtsteuer, dass nur Weniges auf die Belohnung der Künstler verwendet werden konnte.

Dürer hatte schon bei seinen Lebzeiten vom Kaiser ein zehnjähriges Privilegium gegen den Nachdruck seiner Bücher und Kunstwerke erlangt. Sie wurden aber nichts desto weniger zu Strassburg, Frankfurt, Leipzig, Augsburg und Antwerpen und in Frankreich nachgedruckt. Die Wittwe des Künstlers rief im Jahre 1532 die Hülfe des Kaisers an; sie bat um Erneuerung des Privilegiums, und die Nürnbergischen Gesandten erhielten vom Rath den Auftrag, der Frau in ihrem Anliegen beizustehen. — Die-

selbe stiftete im Jahre 1538 ein theologisches Stipendium mit einem Kapital von 1000 Fl.

Im Jahre 1584 schickte Nürnberg seinen Syndicus Joachim König an den kaiserlichen Hof, um einige Angelegenheiten der Stadt ins Reine zu bringen. Bei dieser Gelegenheit liess Kaiser Rudolph durch seinen Reichshof-Vicekanzler Dr. Sigmund Vieheuser mit dem Nürnbergischen Syndicus „von wegen der künstlichen Dürerischen Altartafel bey Allenheiligen alhie handeln*), damit Ihrer Mayestät dieselbige gefolgt werden möchte.“ Als dann Vieheuser selbst in dieser Angelegenheit an den Rath schrieb „ist auf der Herrn Hochgelehrten gegebenes Bedenken verlassen, damit meine Herrn sich der begerten Dürerischen Tafel halben nicht ercleren dürften, wie dann Ihren Herrlichkeiten allerley difficulteten derwegen im weg liegen, den Joachim König auf diessmal in meiner Herrn Namen nicht zubeantworten.“ Damit war aber dem Kaiser nicht geholfen. Joachim König schrieb desshalb an den Rath um einen andern und lautern Bescheid, ob man nämlich die Tafel kaiserlicher Mayestät widerfahren zulassen gewillt sei oder nicht „damit er diejenigen, so mit ime derwegen gehandelt, categorice widerumb beantworten könte: dann dergleichen zweifelhaftige antwort, wie Ime jüngst gegeben worden, als dass meine Herrn die Tafel gegen den künftigen wettertagen wolten abcontrefaitten lassen vnd sich alsdann der gebür erweisen, wolte sich gegen einem solchen Potentaten vieler bedenklicher vrsachen halben nitt wol schicken.“ Der Rath entschloss sich am 16 Dezember 1584 seinem Syndicus folgende Antwort zu geben: „Dieweil auff angeregter tafel allerley alte Contrefait der alten fürnemen geschlecht alhie, welche der Stiffter der Zwölffbrüder-Stifftung bei allen Heiligen der gestalt dahin verordnet hett, das sie bey der Stifftung bleiben vnd dauon nitt verwendet werden solte, so wolte sich in alle weg gebüren, mitt dess Stiffters noch vorhandenen vnd dabei interessirten freunden zuuor daraus zuhandlen, was sie dissfalls leiden möchten oder nicht. Da Sie es dann bewilligen, alssdann stunde Im beuor, dieweil die kaiserliche Mayestät sich vermög seiner jüngstgethanen Relation erpotten, die tafel auff Ihren costen abcontrefaitten zulassen vnd das Contrefait gegen veberantwortung der haubttafel an die statt zugeben, selbs mitt einem hierzu tüglichem Maler oder Contrefaitter zuhandlen vnd dess lohns halben, so gut er könne, mitt Ime überain zukummen.“

Unterdessen war König nach Nürnberg zurückgekehrt. Kaum war er

*) Es ist dies das grosse Altarblatt, das die heilige Dreifaltigkeit darstellte und von Matthäus Landauer für die Kapelle im Landauerkloster oder Zwölfbrüderhaus bei Dürer bestellt wurde. Gegenwärtig befindet sich das Bild in der Belvederegallerie zu Wien.

zu Hause, als er von Dr. Vieheuser ein Schreiben erhielt, worin das grosse Verlangen geschildert wird, das der Kaiser nach der Dürer'schen Tafel habe. Als König dem Rath hievon Kenntniss gab, wurde unterm 16. Februar 1585 beschlossen „die tafel Im Namen Gottes hineinzuschicken und Ihrer Mayestät vff vertröstete gegenverehrung veberantworten lassen."

Syndicus König wurde im März 1585 an den kaiserlichen Hof gesendet „um die Tafel Römischer kayserlicher Mayestät vnterthänigst zu präsentiren." Einige Raths-Glieder meinten, man sollte bei dem Kaiser auf eine Gegenleistung dringen, namentlich in der Revision, die mit Brandenburg bevorstehe. Diese Ansicht drang aber nicht durch, sondern es wurde „bey den Herrn Hochgelehrten in ihrem Bedenken dahin gerathen, das man der Römischen kayserlichen Mayestät die gratification mitt der Tafel nitt sauer machen, noch auff einige recompensationem pecuniarum dagegen dringen, sonder vielmehr dahin sehen vnd bedacht sein solte, wie man Ime diese liebung mit der Tafel zu Danck machen vnd Ihrer kayserlichen Mayestät gnad vnd huld wegen mittheilung gleichmessiger vngefelschter Justitien in dem vorstehenden Revisionswerck erhalten möchte." Der Rath erkärte sich mit diesem Gutdünken einverstanden. Da aber der Kaiser sich selbst erboten hatte „der Stiftung bei allen Heiligen eine gebürliche recompens dagegen zuthun," so wurde beschlossen, eine solche recompens, falls sie der Kaiser unaufgefordert abermals anbieten sollte, der Stiftung zu Gutem anzunehmen. Die Tafel wurde dem Kaiser im April 1585 überreicht, von der „recompens" war aber keine Rede mehr; die Stiftung ging, wie es scheint, leer aus; der Stadt aber sollte der Besitz der Pfandschaft Hiltpoltstein, die von der Krone Böhmen zu Lehen ging, auf weitere Jahre verlängert werden.

Schürstab. Der Maler N. Schürstab malte gewöhnlich die Todtenschilde zu den verschiedenen Begängnissen, die in den Kirchen zu Nürnberg z. B. im Jahre 1513, 1516, 1519 für verschiedene Fürsten, z. B. den König Ladislaus von Ungarn, Kaiser Max und andere, abgehalten wurden.

Hanns von Culmbach. Veit Caler, Bürger zu St. Joachimsthal, machte 1525 Ansprüche an die Hinterlassenschaft des Malers Hanns von Culmbach.

Wolgemut. Die Künstlerfamilie Wolgemut florirte zu Nürnberg noch längere Zeit; Mitglieder derselben erscheinen im XVI. Jahrhundert noch öfter. Die Malerin Christiana Wolgemutin erhob im Jahre 1530 eine Schuldforderung an das Gotteshaus zu Windelsbach bei Colmberg, und zwar für „ein gemalte Tafel," die schon früher angefertigt worden. Der Rath zu Nürnberg nahm sich nun der Malerin an, und liess die Gemeinde Windelsbach auffordern, sie soll nach so langer Zeit endlich einmal zahlen und sich nicht mit der Ausrede behelfen, die Tafel sei zu ihrem Wohlgefallen nit

gemacht, das hätte sie gleich, und nicht jetzt erst ahnden sollen. — Im Jahre 1540 starb in der Stadt Krems der Maler Michel Wolgemut. Dass er aus Nürnberg stammte, leidet keinen Zweifel; denn seine Mutter, seine Schwester und sein Schwager lebten daselbst und baten den Rath, er möge sich bei der Stadt Krems verwenden, dass ihnen die Verlassenschaft ihres Sohnes und Bruders verabfolgt werde. Der Rath nahm sich der Sache an. — Um jene Zeit kommt auch ein Enders Wolgemut vor.

Beheim. Christoph, Abt zu Münchsteinach, und die St. Anna-Brüderschaft daselbst waren dem Maler Hans Beheim zu Nürnberg Mehreres schuldig, wahrscheinlich für Gemälde. Der Rath verwendete sich 1531 bei dem Markgrafen zu Ansbach, dass er den Abt und die Bruderschaft zur Zahlung anhalte.

Fürnschilt. Dr. Johann Bettendorfer zu Nürnberg hatte seinem Schwager, dem Maler Endres Fürnschilt zu Regensburg, ein Haus daselbst auf Lebenszeit überlassen. Nach des Malers Tod verlangte Bettendorfer i. J. 1531 sein Haus zurück.

Süss. Der Maler Hanns Süss starb anno 1534 oder Anfangs 1535. Es meldeten sich Erben zu seiner Verlassenschaft, namentlich Hans Flütner, dessen Erbansprüche dem Rath von dem Grafen Albrecht Schlick empfohlen wurden. Die Habe des Malers aber war, wie es scheint, nur sehr gering.

Gemälde und Bilderwerke. Im Jahre 1549 hielt der Buchkrämer Hanns Grym von Strassburg in der Reichsstadt Speier ein „getruckt gemeld" feil, an dem der Rath daselbst gross Missfallen hatte. Als der Buchkrämer nach dem Verleger gefragt wurde, nannte er den Buchdrucker Hanns Daubmann in der Judengasse zu Nürnberg. Der Rath daselbst, von Speier über die Sache in Kenntniss gesetzt, verhörte den Daubmann, nachdem er von einer Geschäftsreise wieder heimgekehrt. Daubmann antwortete, er könne sich nicht erinnern, dem Hanns Grym innerhalb der letzten drei Jahre dergleichen Gemälde verkauft zu haben; überhaupt habe er seit der Zeit, als ihm und anderen Druckern und Formschneidern ein auf den Druck solcher Gemälde bezügliches kaiserliches Verbot verkündet worden, kein solches oder anderes schmähliches Gemäld oder Buch nicht mehr gedruckt, feilgehabt oder verkauft. Es zeigte sich jedoch, dass das kaiserliche Mandat den Malern, Formschneidern und Druckern schnell wieder in Vergessenheit gekommen. Der Rath that zwar wiederholt Fürsehung, dass zu Nürnberg ärgerliche Gemälde oder schmähliche Gedichte nicht mehr angefertigt oder gedruckt werden sollten. Unter Anderem liess er mehrere Schriften und Gemälde, die gegen die katholische Kirche, ihre Lehren und Priester gerichtet waren, wegnehmen und die Verbreiter derselben aus der Stadt

weisen oder in anderer Weise strafen. Aber diese und andere „schmäliche gemeld, gedicht vnd schriften“ erschienen immer wieder von Neuem, so dass der Kaiser ein abermaliges Mandat, denselben Einhalt zu thun, an Nürnberg erliess. Dieses jedoch schob im Jahre 1551 die Schuld auf die fremden Boten und Briefträger, die dergleichen Gemäld und Gedicht unter gemeine Bürgerschaft geschoben. Im kaiserlichen Mandat war abermals Hanns Daubmann als derjenige bezeichnet, der sich mit der Verbreitung solcher Dinge abgebe. Es kam wieder zum Verhör mit ihm; aber er läugnete, wie früher.

Damals — es war im Jahre 1550 — beschäftigten sich die Maler, Formschneider und Buchdrucker zu Nürnberg mit Bildern und Büchlein über gewisse Zustände und „geschichten, so sich mit einer jungfrau in der statt Esslingen nun etliche jar mit einem betrug zugetragen“. Nürnberg liess seinen Malern, Formschneidern und Druckern die Verbreitung solcher Bilder und Bücher strengstens untersagen. Auch sollten sie keine Bücher feilhalten, die Caspar Schwenkfeldt gemacht.

Deringer und *Herwarth.* Laux Deringer, Maler zu Ulm, forderte im Jahre 1554 von dem Maler Hanns Herwarth zu Nürnberg die Bezahlung einiger ausständigen Schulden für gelieferte Waaren und Bilder, die nach der Angabe des Schuldners mangelhaft gewesen sein sollen. Ueberhaupt machte dieser Herwarth viele Schulden, die seine Frau im Jahre 1556, nachdem er sich aus Nürnberg weggethan, bezahlen sollte. Sie erklärte, sie wisse nicht, wo er sei, oder ob er überhaupt noch lebe oder schon gestorben.

Stör. Gegen den Maler Lorenz Stör wurden im Jahre 1558 bei dem Rath einige Schuldforderungen eingeklagt. Stör war aber nicht mehr in Nürnberg; er hatte sein Bürgerrecht bereits aufgegeben und war weggezogen. Sein Vater hiess Niclaus Stör und war, wie es scheint, auch Maler.

Maler-Handwerk. Im Jahre 1560 liess der Rath auf Verlangen der Stadt Erfurt wegen einer Streitsache zwischen Heinrich von Heusen und Jacob Thomas daselbst durch „seine fürnembsten meister des maler handwerks“ eine blaue Farbe untersuchen, die Erfurt gesendet hatte.

Verzeichniss etlicher Maler. Otto der Maler 1442, wahrscheinlich Otto Voss. Hanns Peurl 1518. Hanns Sollis 1525. Contz Glatz und Contz Eck, beide in der Vorstadt Wöhrd gesessen, um das Jahr 1530. Hanns Contzlein 1551. Alexander Plattner 1555. Wolf Nüztel 1561. Georg Gertner 1575.

2. Briefmaler.*)

Die Briefmalerei wurde in Nürnberg sehr schwunghaft betrieben; ihre Erzeugnisse fanden in ganz Deutschland und auch in fremden Ländern starken Absatz.

Sporer. Der Briefmaler Hanns Sporer, der Kübelhanns genannt, verliess Nürnberg, wie es scheint, um das Jahr 1494, indem er seinen Wohnsitz nach Bamberg verlegte. Hier wurde er 1494 ins Gefängniss geworfen. Bamberg fragte bei Nürnberg nach seinem Leumund. Der Rath antwortete, Sporer habe schon vor 15 Jahren seine Hausfrau mit einem Stiefel so gewaltiglich geschlagen, dass sie erkrankte und starb.

Guldenmundt. Einer der bekanntesten Briefmaler Nürnbergs ist Hanns Guldenmundt, der mit seinen Briefen und Bildern lebhaften Handel trieb, und zugleich als Buchdrucker sich beschäftigte. Ueberhaupt gaben sich viele Briefmaler und Formschneider der damaligen Zeit auch mit Buchdrucken ab, wie denn die Buchdrucker hinwieder nicht selten das Briefmalen und Formschneiden übten. Namentlich die Formschneider werden immer mit oder neben den Buchdruckern aufgeführt. Erst später und allmälig hat sich eine Scheidung zwischen ihnen vollzogen, indem sie sich ausschliesslich entweder auf das Formschneiden oder Buchdrucken warfen. — Guldenmundt erhielt im Jahre 1521 vom Rath eine Fürschrift an den Bischof zu Speier, um die Erbschaft eines entleibten Freundes zu erheben. Er hatte mehrere Schuldforderungen an auswärtige Maler, Händler und Geschäftsfreunde zu machen, wobei er die Hilfe des Rathes in Anspruch nahm. Auch der Briefmaler Pangratz Kempf zu Magdeburg war ihm Mehreres schuldig. Um seine Schulden einzutreiben, gab ihm der Rath 1552 eine Fürschrift an die Stadt Magdeburg. — Zu Schleusingen hatte er Enkelein, um die er sich annehmen musste und zu Frankfurt einen Sohn, Namens Hanns Guldenmundt, der sich daselbst ansässig gemacht und seinem Vater eine Summe Gelds schuldete, die dieser im Jahre 1553 zurückforderte. — Hanns Guldenmundt der Aeltere schwängerte seine Magd Margaretha Pretfelderin noch bei Lebzeiten seiner Frau. Als diese gestorben, nahm er die Magd wieder in sein Haus, indem er ihr die Ehe versprach. Unterdessen pflog er mit einer andern Magd, Namens Anna, ebenfalls Umgang. Auch dieser versprach er die Ehe, und er heirathete sie wirklich. Aber die Margaretha Pretfelderin verklagte ihn, weil er ihr das Eheversprechen nicht gehalten. Der Rath liess Guldenmundt verhaften und erklärte das der Pretfelderin gegebene Eheversprechen für giltig.

---

*) Vergleiche die Abschnitte Formschneider und Buchdrucker.

Mack. Barthelme Mack, Briefmaler, und Michel Hofman, Glaser (Glasmaler), verbürgten sich für Mercurius Müllner, Glasmaler zu Augsburg, und gaben sich im Jahre 1549 viele Mühe, dieser Bürgschaft ledig zu werden. Mack erhob 1553 etliche Schuldforderungen gegen Martin Weigel zu Augsburg.

Stosser. Hanns Stosser, Buchdrucker und Briefmaler, wollte im Jahre 1553 die Erbschaft seiner Base Christina Stosserin zu Imbst erheben und erhielt zu diesem Zweck eine Fürschrift des Rathes.

Censur. Die Briefmaler wurden alle Jahre auf's Rathhaus gerufen, um Pflicht zu thun, oder zu geloben, dass sie keine Gemälde, Bilder oder Druckwerke veröffentlichen wollen, deren Anfertigung oder Verkauf durch die kaiserlichen Mandate verboten wurde. Dieselbe Pflicht mussten auch die Formschneider und Buchdrucker thun; es war ihnen verboten, etwas zu drucken, das nicht vorher in der Rathskanzlei besichtigt worden. Dieses Verfahren blieb in Uebung bis zur Mediatisirung der Reichsstadt im Jahre 1806.

Nun lassen wir einige Rathsverlässe folgen, die über die Briefmaler und ihr Geschäft einige Aufschlüsse geben:

„Alss die Briefmahler durch ein supplication an ain erbern rath gelangt vnd gebetten, ihr ordnung dahin zurichten, das ihr vorgeher ihärlich, wie auf andern Handwergken gebreuchlich, vor dem ambtbuch mit aidspflichten bestettigt werden, damit sie desto steiffer ob der ordnung haltten vnd ein besser aufsehen auf sie geben werde, ist erthailt, ihnen ihr begeren alss vnöttig abzulainen vnd es bey dem bleiben zu lassen, was ihren halber bishero gebreuchlich gewesen."

Decretum in Senatu, 4. July 1578.

„Den supplicirenden Hannsen Polln soll man der Briefmaler anthwort hörn lassen vnd sagen, woferrn er anglobdt, das er anders nichts dann das spieglmoln wölt treiben vnd darzu weder gesellen noch jungen darauf fürdern vnd sonderlich Adamen Prockwitz muessig geen vnd ime nichts zuarbeiten geben oder zuarbeiten zuzufördern, wölt man ime vnd seiner Hausfrauen ir lebenlang solch spieglmalen zulassen."

Actum 8 Augusti 1575.

„Auf Adam Prockwitz vebergebne supplication ist bey einem erbern rath vnnsern Herrn verlassen, das man ime Prockwitz sein begern von wegen Fürderung der gesellen vnd leerjungen ableinen, vnd ime allein mit seiner Hanndt das moln auf sein person vnd mit seiner Hannd zutreiben, so lanng er lebt, zulassen soll."

Decretum in Senatu, 6 Aprilis 1576.

„In dem strith zwischen Linharten Fürstenhauer, schachtlmachern, vnd den Briefmalern alhie, das ausstreichen vnd molen der schachtl belangend, zu welcher er Fürstenhauer leerjungen vnd molergesellen zuhalten vermeint, ist bei eim erbern rath erthailt, ime Fürstenhauer das fürdern oder halten des molergesinds vnd der leerjungen nochmals, wie zuuor auch gescheen, abzustellen vnd aufzulegen, weil

das molen den molern, die es gelernt, gebüre, seine schachtl den molern zum aufstreichen zugeben vnd inen in dem nit eingrif zuthun, dagegen aber den molern zusagen, ire sachen dahin zurichten, damit er Fürstenhauer vnd andere, die irer arbeit bedürffen, vmb ein zimlichen leidlichen lon befürdert werden mügen, damit ein erber rath nit vrsach hab, do weitere clagen fürkomen vnd in dem irethalben mangl erscheinen solt, gebürlichs einsehens zuthun, vnd dem Fürstenhauer oder andern ein lufftung zuuergünstigen."

Decretum in Senatu 8 Augusti 1576.

„Auf Simon Stainhausers vnd anderer Hendler verlesene supplication soll man aus denen darin angezaigten vrsachen vngeachte der Briefmoler widerfechtens Linharten Fürstenhauer, schachtlmacher, mit offner Hanndt zulassen, gesellen vnd leerjungen auf seinem schachtlmahln zuhalten.

Actum 9 Septembris 1577.

„Georgen Offinger vnd Hannsen Strauchen, bede Briefmaler vnd Bürger hie, soll man mit dem meisterrecht zulassen. Damit aber das hanndtwerk hinfüro nicht gar mit vbermessigen werckstätten veberhäufft werde, nachuolgend gesetz zu der Briefmahler ordnung pringen, nemblich das ein jeder, der sich auf diss handwerkh zubegeben willens, weder mit dem maisterrechten, nach anrichtung ainicher werkstatt zugelassen werden soll, derselbig habe dann zuuor sein versprochene Zeit der leerjar, wie gebreuchlich, redlich aussgelernt vnd darüber noch vier jar alhie oder ausswendig auf dem Briefmahln gesellenweiss gearbait."

Decretum in Senatu 1 Aprilis 1579.

„Auf der verordneten Herrn an der rueg verlesenes bedenken soll man Georgen Pregel, Briefmalersgesellen, mit dem maisterrechten zulassen, doch das er seinem erbieten nachkom vnd innerhalb dreier jar den nächsten allein mit hilf seins weibs one fürderung ainicher gesellen, jungen oder maidlein das Handtwerck mit seiner Hanndt allein arbaite, vnd erst nach verscheinung bestimbter dreier Jar gesellen, jungen vnd maidlein zufürdern vnd zulernen macht haben soll."

Montags den 23 January 1581.

„Mathes Stossern, Briefmohlern vnd Burgerssohn alhie, ist auf sein suppliciren das maisterrecht dergestalt zutreiben zugelassen vnd begünstigt worden, nemlich das er dasselbig die nechsten vier jar für sich allain vnd mit hülff seins weibs treiben, aber hiezwischen weder gesellen, jungen noch maidlein dartzu befürdern, aber nach aussgang der bestimbten vier jar ime alssdann zugelassen sein soll, gesellen vnd jungen gleich andern maistern zuhalten vnd zufürdern."

Mitwochs den 23 Juny 1585.

„Dem supplicirenden Endresen Vischer, Burgern sie, soll man vergonnen vnd zulassen, vngeacht der Briefmahler vnfueglichen widerfechtens, das reissen, illuminiren vnd farben ausstreichen der gedruckten bücher vnd kunststuck von freier Handt, mit seiner ainsshandt ohne Fürderung der gesellen und jungen zutreiben."

Actum Mitwochs 18 Septembris 1588.

„Zu der Brieffmaler ordnung soll man noch ferner pringen, das hinfüro kein Briefmaler zum maisterrechten zugelassen werde, er sey dann lehrjungen- vnd ge-

sellenweis in allem zehen jahr auf dem Handwerk alhie vndt ausswendig gewessen vnd hab das handwerk getrieben."

Actum den 20 Augusti 1616.

Verzeichnisse Nürnbergischer Briefmaler: 1547—1551. Hanns Guldenmundt, Hanns Glaser, Steffan Hammer, Barthel Mack, Endres Rant beim Sonnenbad, Niklas und Jorg Meldemann, Herman Sailer, Christoph Laur, Jorg Poll. — 1553. Jorg Peck. — 1554. Helena Steffan Hamerin, Herman Gall, Christoph und Heinrich Loh. — 1555. Wolf Straub, Hanns Grieser. — 1556. Heinrich Loh, Hanns Grieser der ältere, Hanns Stosser, Jorg Mack, Engelhard Spiegler, Hanns Grieser der Jüngere, Simon Keyl. — 1557. Jorg Volkart, Niclas Koler. — 1558. Katharina Keylin, Wittwe des Simon Keyl, Hanns Mack, Hanns Cremer. — 1560. Hanns Guldenmundt †, Endres Randt, Ursula Hanns Grieserin. — 1561. Hanns Glaser, Wolf Straub (auch Strauch genannt), Barthel Mack †, Christoph Loh, Herman Gall, Heinrich Loh, Ursula Hanns Grieserin, Hanns Stosser, Jorg Mack, Engelhard Spiegler, Hanns Grieser, Jorg Volkhardt, Hanns Mack, Hanns Cremer. — 1562. Jorg Peck. — 1563. Lienhart Pluemlein. — 1564. Christoph Loh †, Hanns Adam. — 1566. Jorg Peck †. — 1567. Simon Dimper. — 1568. Els Adamin, Wittwe, Mathes Rauch, Hanns Petzolt. — 1569. Martin Weigel. — 1571. Hanns Hetzel. — 1572. Hanns Weigel, Laux Mair, Herman Schuster, Mathes Rauch, Steffan Gansöder, Lorenz Meldemann, Endres Adam, Peter Gickelberger, Hanns Stauffer, Amman genannt, Balthas Drescher. — 1574. Apollonia Wolf Strauchin, Wittwe, Margreth Hanns Wolf Glaserin. — 1576. Barbara Simon Dimperin oder Dimplerin, Wolf Drechsel, Adam Prokwitz. — 1577. Peter Steinbach. — 1578. Jörg Schmidt. — 1579. Hanns Meyler, Hanns Strauch, Görg Offinger. — 1581. Jörg Pregel. — 1582. Görg Mack der Jüngere. — 1583. Joachim Mack. — 1584. Christoph Mack. — 1585. Balthasar Drescher, Georg Stern, Georg Grieser. — 1586. Hanns Drescher, Sigmund Stosser, Mathes Stosser. — 1587. Lienhard Rettich. — 1588. Mathes Blümlein. — 1589. Endres Vischer. — 1592. Hanns Strauch, David Rem, Hanns Rauch, Hanns Neidhardt. — 1593. Georg Mair. — 1598. Hanns Rauch der Jüngere. — 1599. Paul Martin. — 1600. Hanns Klein, Abraham Wagenman. — 1601. Peter Stainbach, Georgen Macks Wittwe, Mathes Rauch, Hanns Hammon, Hanns Staaden, Wolf Drechsel, Adam Prockwitz, Balthasar Drescher, Hanns Mayler, Hanns Strauch, Jörg Mack der Jüngere, Christoph Mack, Georg Stern, Leonhardt Rettig, Endres Vischer, Hanns Rauch, David Rem, Jörg Maier, Hanns Strauch der Jüngere, Paulus Martin, Hanns Klein, Abraham Wagenman, Petrus Meiler. — 1610. Peter Stainbach, Georg Mack, Mathes Rauch, Hanns Staaden, Hanns Mayler, Hanns Strauch der Aeltere,

David Rem, Hanns Strauch der Jüngere, Paulus Martin, Hanns Klein, Paulus Mayler, Leonhard Meldemann, Michael Jörg, Martin Pauer, Hanns Jörg Höfler, Marx Spörl, Paulus Aman. — 1621. Peter Steinbach, Georg Mack, Mathes Rauchs Wittwe, Hanns Klein, Paulus Mailer, Michel Georg, Martin Pauer, Hanns Georg Höfler, Marx Spörl, Paulus Ammon, Hanns Spörl, Mathes Schneider, Hanns Sterns Wittwe, Ciriacus Schuber, Barthel Bühler. — 1630. Peter Stainbach, Hanns Klein, Martin Paur, Hanns Jörg Höfler, Mathes Schneider, Hanns Sterns Wittwe, Barthel Bühler, Lorenz Höfler. — 1636. Lorenz Höfler ganz allein; Peter Steinbach starb in diesem Jahre. — 1640. Lorenz Höfler (allein). — 1648. Lorenz Höfler, Simon Stammler. — 1651. Lorenz Höfler, Simon Stammler. — 1655 und 1661. Simon Stammler, Paulus Stammler, Philipp Höfler. — 1670. Simon und Paul Stammler, Hanns Förster, Hanns Bierdimpfel. — 1680. Hanns Bierdimpfel, Heinrich Stammler. — 1688 und 1690. Hanns Bierdimpfel, Heinrich und Johann Andreas Stammler. — 1700. Heinrich und Johann Andreas Stammler, Lucas Heldt. — 1710. Heinrich Stammler, Lucas Heldt, Joh. Friedr. Nendtwig, Michael Stammler, Simon Petraschowitz. — 1720. Lucas Heldt, Joh. Friedr. Nendwig, Michael und Georg Stammler, Simon und Georg Christoph Petraschowitz. — 1730. Joh. Friedrich Nendwig, Michael und Georg Stammler, Simon und Georg Christoph Petraschowitz, Jacob Lang und Johann Friedrich Nentwig jun. — 1740. Johann Friedrich Nentwig senior et junior, Michael Stammler, Georg Christoph Petraschowitz (†), Jacob Lang, Johann Jacob Schmid, Johann Sigm. Petraschowitz, Michael Lang. — 1750. Michael Stammler (†), Jacob Lang, Johann Friedrich Nentwig (†), Michael Lang (†), Johann Sigmund Petraschowitz, Paul Singer, Adam Rudolph Stammler, Joh. Sigm. Stahl, Joh. Wilh. Petraschowitz (†), Christian Stammler. — 1760. Joh. Sigm. Petraschowitz, Paul Singer, Adam Rudolf und Christian Stammler, Joh. Sigm. Stahl, Georg Ludwig Kurz, Andreas Nentwich, Joh. Jac. Fern, Joh. Georg Dorner. — 1770. Paul Singer, Adam Rudolph und Christian Stammler, Joh. Sigm. Stahl, Georg Ludwig Kurz, Andreas Nentwich, Joh. Jac. Fern (†), Joh. Georg Dorner, Lorenz Appolt, Conrad König. — 1780. Ad. Rud. Stammler, Joh. Sigm. Stahl, Christian Stammler, Georg Ludwig Kurz, Andr. Nentwich, Johann Georg Dorner, Lorenz Appolt, Conrad König, Joh. Martin Gran, Adam Rudolph Stammler, Georg Christoph Stammler. — 1790. Adam Rudolph Stammler, Christian, Adam Rudolph, Georg Christoph, Gottlieb Christian und Paul Wolfgang Stammler, Christoph Ludwig Kurz, Lorenz Appolt, Johann Martin Gran, Christoph Wimmer, Christian Böhrer, Johann Wolfgang Schmiedcunz. — 1800. Christian, Adam Rudolph, Georg Christoph, Gottlieb Christian und Paul Wolfgang Stammler, Chr. Ludwig Kurz, Christoph Wimmer, Johann

Michel Schmiedcunz. — 1806. Christian, Ad. Rudolph und Paul Wolfgang Stammler, Christ. Wimmer und Johann Michel Schmiedcunz.

3. Kartenmaler.

Winterpergk. Der Kartenmaler Michel Winterpergk wurde durch die Predigten des Johannes Capistranus, der 1452 zu Nürnberg das Kreuz predigte, und Anderer, die ihm da sagten, dass er „mit seinem handwergk kartenmalen sein sele gegen gott nicht bewarn müg", so sehr erschüttert, dass er das Kartenmalen aufgab und mit Weib und Kindern nach Feucht zog.*)

Rauhe. Jorg Rauhe, Kartenmaler, wurde 1490 beschuldigt, dass er der Stadt öffentlicher Verräther und heimlicher Knecht sei. Der Rath gab ihm ein Zeugniss, dass dieses nicht wahr sei.

Folgende Kartenmaler erhielten die Bürgeraufnahme: Wenzel Reuter im Jahre 1528, Lorenz Schrag im Jahre 1541 und Hanns Erb im Jahre 1555; dagegen hat der Kartenmaler Peter Putzold im Jahre 1532 sein Bürgerrecht aufgegeben und die Stadt verlassen.

Perg. Martin vom Perg, Kartenmaler zu Schweinfurt, übte 1535 Gewalt und Hochmuth an seinem Gläubiger, Sebastian Welz von Nürnberg, der durch den Rath daselbst die Stadt Schweinfurt auffordern liess, den vom Perg an solcher Gewaltthat zu verhindern und zur Zahlung anzuhalten.

Schrag und *Paur.* Michel Schrag, Kartenmaler zu Nürnberg, erhebt 1554 Schuldforderungen an Barthel Eysentrat zu Schlackenwald, und Erhard Eckhard an Mathes Paur, Kartenmaler zu Ulm. Die letztere Forderung wurde schon 1546 gemacht.

4. Formschneider.**)

Ulrich Keppel, Messerer, hieb 1518 einem zu Nürnberg beschäftigten Formschneider des Kaisers Maximilian eine Hand ab. Der Rath legte den Thäter in die Frohnveste und fragte bei dem Kaiser an, wie man den Keppel strafen soll.

Jeronymus. Zu den Formschneidern ersten Ranges gehörte Jeronymus, gewöhnlich der Formschneider oder auch mit seinem Zunamen Andree genannt. Er war es, der nach Dürer's Zeichnungen die Formen zu des Kaisers Triumphwagen und Ehrenpforte schnitt. Jeronymus Formschneider war ein

*) Jahrbücher für Kunstwissenschaft, Heft I. S. 79.

**) Vergl. die Abschnitte Maler, Briefmaler und Buchdrucker.

äusserst unruhiger Mann und in die religiösen und politischen Wirren der damaligen Zeit vielfach verwickelt, mit den rebellischen Bauern im Einverständniss und gegen den Rath zu Nürnberg in beständiger Opposition. Er wurde deshalb 1525 in's Gefängniss geworfen. Die aufständischen Bauern aber fanden Mittel, unter der gemeinen Bürgerschaft zu Nürnberg allerlei Meuterei anzurichten, und unter Andern auch dem Formschneider Jeronymus in sein Gefängniss einen langen Sendbrief „mit viel giftigen clauseln vnd dem anhang" zustellen zu lassen, er soll den Brief auch anderen christlichen Mitbrüdern unter der Gemein mittheilen. Wie es scheint, hat Jeronymus aus freien Stücken diesen Brief dem Rath mitgetheilt. — Im Jahre 1542 finden wir Jeronymus den Formschneider in der Verbannung; er hatte sich nämlich gegen einen der ältern Herrn des Rathes „mit so frevenlichen worten erzeigt", dass er aus der Stadt verbannt wurde. Er kam zu Pfalzgraf Ott Heinrich; dieser bat den Rath, er möge den Formschneider wieder nach Nürnberg zurückkehren lassen. Auf diese Fürbitte wurde ihm die Rückkehr gestattet, jedoch auf eine bürgerliche Strafe, die man gegen ihn fürnehmen wolle, und dass er sich bei seiner Ankunft dem jüngern Bürgermeister vorstelle. Nach erstandener Strafe möge er zu Nürnberg wieder seine häusliche Wohnung nehmen.

Censur. Unterm 11. April 1527 erliess der Rath folgende Verordnung: „es ist bey einem erbarn rath erteilt, das alle formschneider gleichmessig den buchdruckern zu pflichten sollen genommen werden, hierfür einichen form nit zuschneiden oder von handen kumen zulassen, der sey dann zuvor in der canzlei durch die ratschreiber besichtigt vnd zugelassen. Es sollen auch alle formschneider und buchdrucker in das amptbüchlein gesetzt werden, damit die alle jar, wie sich gepürt, gefertigt vnd ir verpflichtung erwidert werde." — Im Jahre 1533 wurde den Formschneidern befohlen, dass sie unbesichtigt nichts ausgehen lassen, und in den Jahren 1535 und 1546 gar stattlich gesagt, dass sie sich ihren Pflichten gemäss erzeigen, und aller schändlichen Gedicht und Gemäld enthalten sollen. Sie wurden, so lange die Republik Nürnberg bestand, alle Jahre auf's Rathhaus gefordert, um sich in dieser Weise und auf die kaiserlichen Mandate verpflichten zu lassen. —

Gansöder. Steffan Gansöder, Formschneider, erhielt 1538 eine Fürschrift an den Rath zu Augsburg, der ihm zu seinem Geld verhelfen sollte, das ihm Hanns Tirol daselbst schuldig war.

Verzeichnisse Nürnbergischer Formschneider: 1525—1535. 1542. 1545. Jeronymus Formschneider, Wolf und Fritz die Hammer, Niclaus Meldemann (auch Briefmaler), Lienhart Hammer, Jorg Widmann, Hanns Unger, Steffan Gross. — 1536. Hanns Mack, Niklas Stuchs. — 1540. Steffan Hammer, Steffan Gansöder, Hanns Hammer. Dieser und Steffan Hammer

waren auch Briefmaler. — 1541. Leopold Lichtenfelser. — 1542. Christoph Zell, Albrecht Glockenthon, Hanns Wandereiseu, Ulrich Neuber. — 1543. Martin Kels, Hanns Glaser, zugleich Briefmaler, Vincenz Engelhart. — 1544. Steffan Gansöder. — 1547. Wenzel Lux, Barthel Mack, Ludwig Ring, Wolf Heissler, Hans Cramer, Jorg Vischer, Paul Weigl. 1548. 1549. Hanns Grieser, Endres Rannt, zugleich Briefmaler, Hanns Weigl. — 1551. Jeronymus Formschneider, Fritz und Linhart Hammer, Steffan Gansöder, Leopold Lichtenfelser, Hanns Weigel. — 1552. Herman Schuster. — Im Beginn der 2. Hälfte des XVI. Jahrhunderts nahm die Zahl der Formschneider sehr ab. — 1556 kommt Jeronymus Formschneider nicht mehr vor. — 1561—1563. Lienhart Hammer, Martin Gaist, Steffan Gansöder, Hanns Weigel, Herman Schuster. — 1564. Lienhart Hammer †. — 1566. Lienhart Cramer unterm Portal. — 1567. Lucas Mair. — 1570. Hanns Staden, zugleich Briefmaler. — 1577. Hanns Weigel der Jüngere. — 1578. Katharina, Hannsen Weigels Wittwe, Hanns Solis, zugleich Briefmaler. — 1579. Jörg Lang. — 1581. Cunrad Spörl. — 1583. Steffan Gansöder †., Jörg Kuhn. — 1584. Georg Höfler. — 1587. Michel Wagner. — 1588. Ulrich Vischer, Barbara, Herman Schusters Wittwe. — Um diese Zeit beträgt die Zahl der Formschneider durchschnittlich 6—8 Mann. Der jährliche Zugang war gering. — 1601. Lucas Maier, Hanns Staden (Briefmaler), Martin Gaist, Georg Lanng, Conrad Spörl, Georg Höffler, Michel Wagner, Jobst Weigel. — 1610. Obige, Michel Wagner ausgenommen, und noch Jeremias Wagner, Jobst Spörl und Leonhard Gaist (Gast). — 1621. Georg Höfler, Jobst Weigel, Georg Fürst, Jeremias Wagner, Jobst Spörl, Leonhard Gaist, Hanns Spörl. — 1630. Jörg Höfler, Jorg Fürst, Jobst Spörl, Leonhard Gaist, Hanns Spörl. — 1636. Jobst Spörl ganz allein. — 1640. Jobst Spörl (allein). — 1641. Jobst Spörl und Paul Kreutzberger. — 1648. Jobst Spörl, Paul Kreutzberger, Jobst Spörl der Jüngere. — 1651 und 1655. Obige drei. — 1661. Obige und Georg Lindstatt. — 1670. Paul Kreutzberger, Jobst Spörl, Hanns Georg Lindstatt. — 1680. Paulus Kreutzberger, Hanns Georg Lindstatt, Johann Noa Wittig. — 1688 u. 1690. Hanns Georg Lindstatt (allein). — 1691 u. 1693. Hanns Georg Lindstatt und Hanns Jocob Grobat. — 1700. Obige und Melchior Schmidt. — 1710 u. 1720. Hanns Jacob Grobat und Melchior Schmidt. — 1730. Joh. Jac. Grobat, Michael Reimund, Andreas Schmid. — 1740 u. 1750. Michael Reimund, Andreas Schmid. — 1760. Michael und Andreas Reimund, Andreas Schmid. — 1770 u. 1780. Andreas Reimund (allein). — 1790—1806 kommt kein Formschneider mehr vor.

5. Buchdrucker.*)

Diese schliessen wir gleich den Formschneidern und Briefmalern an, da sie in älterer Zeit und noch während des XVI. Jahrhunderts vielfach auch die Kunst des Formschneidens und Briefmalens übten. — Die berühmtesten unter den Buchdruckern Nürnbergs waren unstreitig Anton Koburger und seine Nachfolger, sodann Hieronymus Hölzel, Friedrich Peipus, Johann Petreus (eigentlich Hanns Peter), und Johann vom Berg, welchen sich eine ganze Reihe tüchtiger Männer dieses Faches anschliesst.

Koburger. Anton Koburger und seine Nachfolger versendeten ihre Verlagswerke durch einen grossen Theil Europa's; sie hatten allenthalben ihre Niederlagen und Diener. Als der Faktor Anton Koburgers, Namens Johann von der Bruck aus Flandern, i. J. 1476 zu Paris mit Tod abging, wurden die verschiedenen Druckwerke, darunter 26 Pantheologien, die Briefe des h. Hieronymus und einige andere Bücher, die ihm Koburger zum Verkaufe nach Paris gesendet hatte, nebst seiner Habe durch die Beamten des Königs von Frankreich confiscirt. Koburger reiste selbst nach Paris, und der Rath gab ihm an den König Ludwig von Frankreich ein Empfehlungsschreiben mit, worin um Zurückgabe der confiscirten Bücher gebeten wurde. „Da er durch sein manigfaltig diener merkliche Händel und Gewerbe" in Frankreich trieb, so war ihm darum zu thun, dass der König ihn und seine Diener in sein Geleite und unter seinen Schutz und Schirm nehme, „sie mit freiheit brieflicher Vrkunden versehe", so dass ihr Hab und Gut und ihre Bücher nicht weiter beschlagnahmt werden. Zu diesem Zwecke suchte der Rath zu Nürnberg im Jahre 1492 Namens der Koburger die Vermittlung des Churfürsten Philipp von der Pfalz, der bei dem König von Frankreich in hohem Ansehen stand und sich bei demselben für Koburger auch wirklich verwendete.

Peipus. Friedrich Peipus wurde im Jahre 1515 als Bürger aufgenommen und war ein viel beschäftigter Drucker. Aus Auftrag des Rathes druckte er auch die Stadt- und Gerichtsreformation. Als er vernahm, dass ihm dieselbe an andern Orten nachgedruckt werden wolle, liess er 1522 durch den Rath bey dem Kaiser um ein Privilegium nachsuchen, dass ihm die Reformation in den nächsten vier Jahren nicht nachgedruckt werde.

Hölzel. Der Buchdrucker Hieronymus Hölzel hatte dem Stadtschreiber zu Budweis l. J. 1532 Diurnalien gedruckt, die der Stadtschreiber nicht einlöste. Der Rath schrieb deshalb an die Stadt Budweis, sie soll ihren Stadtschreiber anhalten, dass er die Diurnalien ledige.

*) Vergl. die Abschnitte Maler, Briefmaler, Formschneider.

Bock. Balthazar Bock, Buchdrucker zu Strassburg, lieferte dem Hanns Huber, Buchführer (Buchhändler) zu Nürnberg, viele Bücher; dieser zahlte aber nicht, sondern that sich seiner Schulden wegen 1536 aus Nürnberg.

Gutknecht. Jobst Gutknecht, Buchdrucker, verkaufte an einen Buchführer zu Hall in Schwaben allerlei Bücher, konnte aber keine Bezahlung erlangen.

Censur. Die Buchdrucker und Buchführer, deren es immer eine ansehnliche Zahl gab, mussten alljährlich gebührlichen Gehorsam thun, wobei ihnen die kaiserlichen Mandate eingeschärft wurden, dass sie Nichts fertigen oder drucken sollen, was kaiserlicher Mayestät oder Jemand Andern im Reich oder der Krone zu Behaim zu Schmach und Nachtheil gereiche. Solcher Traktätlein sollen in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhundert, und wohl auch früher, gar viele zu Nürnberg gedruckt worden sein. Auf Anregen des Kaisers erliess der Rath i. J. 1561 an die Buchdrucker das Mandat, gar nichts mehr in böhmischer Sprache zu drucken. Wie die Presse zu jener Zeit in Nürnberg gehandhabt werden und die Verhältnisse zwischen Buchdruckern und Buchbindern sich gestalten sollen, kann zum Theil aus nachstehenden Rathsverlässen ersehen werden:

„Ein yegklicher puchtruker vnd formschneider, der einem erbern rate dieser stat verwandt vnd in iren gepieten vnd oberkeiten wonhafftig ist, soll sein trew geben vnd darauf schwern, das er ainich werk, gedicht, schrifften, geschnitten form oder figuren durch sich selbst, ire knecht oder annder von iren wegen nit trucken, schneiden noch zutrucken oder zuschneiden annemen oder aussgeen lassen wöll, sonnder wo dergleychen an sy gelangen, oder inen zutrucken zupracht wirt, das sy das alsspald ains erbern rats darzu verordneten veberanntwortten vnd dann ains erbern rats beschaid darinnen erwartten, auch wider solchen iren beschaid vnd beuelh nichtzit hierinnen handeln wöllen, getrewlich vnd vngeuerlich."

„Sie sollen auch bey iren ayden verpunden sein, hinfüro keinerley new werk, gros oder clain, vnangesagt oder on erlaubnus, als obsteet, nit zutrucken oder aussgeen zulassen."

„Nachdem die buchtrucker vnd buchpinder sich wider Valentin Geissler, Christof Heussler, Valentin Furman vnd Wendl Borsch beclagt, das sie das buchtrucken vnd buchpinden beieinander dreiben vnd dessen nit vehig wern, vnd gebeten, inen dasselbig abzustellen, darauf die beclagten mündtlich gehört worden, die sich erclert haben, nemlich Valentin Geissler vnd Valentin Furman, das sie bey der truckerey bleiben vnd des pindens müssig steen wolten, aber Christof Heussler vnd Wendl Borsch sich dem Buchpinden vnterworffen, ist bei einem erbern rath, vnsern Herrn, auss allerlei guten beweglichen vrsachen verlassen: Weil alberaith einer auss den truckern, nemlich Vlrich Neuber, gestorben, also das nur noch einer mer weder (als) zuvor, das man mit solchem ein vmbsehens thun vnd dise bede, den Valentin Geissler vnd Valentin Furman der truckerei einuerleiben, aber furterhin keinen mer einkommen lassen, sondern das es bei der ordnung, die ein erber

rath der buchtrucker, formschneider vnd briefmoler halber geordnet,*) nochmals bleiben soll, vngezweifelt, do derselben nachgesetzt, werde es letzlichen durch absterben auf die in der Ordnung begrifne antzal kommen, und sich alssdann ir keiner mer vberlasts halber zubeschwern haben. Doch sollen sich diese bede des bindens gentzlichen enthalten vnd allain drucken, aber nit beneben pinden."

„Was aber Wendl Borsch vnd Christoffen Heussler belangt, die sollen auf ir gelernt hanndwerkh des puchpintens gewisen vnd demselben hanndwerkh einuerleibt werden, vnd sich der Druckerey genntzlich enthalten. Vnd welcher vnter inen prüchig vnd einer bedes neben einander treiben wurde, der soll auf das gemeine gesetz, im handwerksbuch einuerleibt, den eingrif belangend, geruegt werden. Mann soll auch das obgemelte gesetz, die buchtrucker, formschneider vnd briefmoler belangend, auss dem wanndelbuch in das hanndwerksbuch schreiben, damit, so in künftig ir einer verbrechen wurd, man mit demselben vor der geordneten hanndwerks-rug weiter hanndeln konne."

„Was aber der briefmoler seithero eingebrachte supplication belangt, inen in andere weg weitere gesetz vnd ordnung zugeben, soll man inen auss erheblichen guten vrsachen solch ir begern ablainen."

Decretum in Senatu 17 February 1574.**)

Verzeichnisse Nürnbergischer Buchdrucker: 1513. Jeronymus Hölzel, Hanns Stuchs, Wolfgang Huber, Adam Dion, Fritz Peipus. Diese sind die ersten, die ins Aemterbüchlein gesetzt wurden, Pflicht thun und geloben mussten, dass sie nichts unbesichtigt i. e. ohne Wissen des Raths drucken wollen. — 1514 bis 1518 Jorg Stuchs, Jeronymus Hölzel, Hanns Stuchs, Adam Dion, Fritz Peipus, Jobst Gutkneckt, Wolfgang Huber. — 1519. 1520. Jorg Stuchs, Jeronymus Hölzel, Hanns Stuchs, Fritz Peipus, Jobst Gutknecht, Adam Dion. Sie sollen nichts Fremdes drucken; da sie es aber nicht befolgten, wurde ihnen 1520 eine sträfliche Rede gesagt und das Verbot erneuert. — 1521—1523. Jeronymus Hölzel, Hanns Stuchs, Fritz Peipus, Jobst Gutknecht. — 1524. Jeronymus Hölzel, Hanns Stuchs, Fritz Peipus, Jobst Gutknecht; Hanns Arnold von Pergel, Wilbold Megen von Weissenburg, Nicolaus Königsecker von Strassburg, alle drei Buchdruckergesellen und Hannsen Hergots Diener, die am 3. Nov. 1524 auch auf die Ordnung schwören mussten, dass sie nichts unbesichtigt drucken wollen. — 1525. Jeronymus Hölzel, Hanns Stuchs, Jobst Gutknecht, Hanns Arnold von Pergel, Wilbold Megen von Weissenburg, Niklaus Königsecker von Strassburg, Hanns Hergot. — 1526. Fritz Peipus, Jobst Gutknecht, Hanns Peter (Johann Petreus), Hanns Arnold, Wilbold Megen, Niclaus Königsecker, Hanns Hergot, Hanns von Frankfurt. Sie sollten mitsammt ihren Setzern Pflicht thun und

*) Nach dieser Ordnung sollen künftig nur 5 Buchdrucker, 5 Formschneider und 6 Briefmaler zu Nürnberg sein.

**) S. Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs 2. Heft S. 26.

ernstlich gewarnt werden. Es soll auch Keiner einen Setzer annehmen, er habe denn diese Pflicht auch gethan. — 1527. Fritz Peipus und seine Setzer Hanns von Frankfurt, Nikolaus Königsecker, Veit Hetzel, Peter Eberbach. Jobst Gutknecht und seine Setzer Antoni von Wallas, Jorg Verlier, Hanns Walther, Veit Hetzel. Hanns Hergot und seine Setzer Nikolaus Königsecker, Simon von Wels. Jeronymus Formschneider, Wolf Formschneider, Fritz und sein Sohn Jorg, Niclaus Briefmaler, alle fünf unter den Buchdruckern aufgeführt. Hanns Peter, seine Setzer Jorg Verlier, Hanns Walter, Jobst von Gent, Hanns Hussel, Michel Peringer. Hanns von Frankfurt. Hieronymus Hölzel. — 1531. Fritz Peipus, sein Setzer Veit Hetzel. Jobst Gutknecht. Hanns Peter, seine Setzer Antoni von Walles und Michel Perger. Kunigund Jorg Wachterin, ihr Setzer Niclaus Künsecker. Hanns Stuchs. — 1532. Obige und Hanns Guldenmund und sein Setzer Jorg Welocker. — 1540. Jobst Gutknecht, sein Setzer sein Sohn Christoph. Hanns Petreus, sein Setzer Jacob Contz. Kunigund Jorg Wachterin, ihr Setzer Nicolaus Künsecker, Hannsen Guldenmunds Weib, ihr Setzer Antoni Walles. Linhard Melchtaler, sein Setzer Hanns Günther. Hanns Wandereisen, Christoph Zell, Albrecht Glockenton, Hanns Glaser. — 1542. 1543. Jorg Wachter. — 1550. Johann Petreus (†), Anna, seine Wittwe und ihr Setzer Melchior Reuth. Kunigund Wachterin, ihr Setzer Hanns Wachter. Johann vom Perg, seine Setzer Heinrich Neustat von Köln und Claus Wissner von Northaim. Ulrich Neuber, Anna Wandereisnin, Wolf Fugger, Hanns Daubman, seine Setzer Endres Birsch von München und Jacob Pach von Rochlitz. Friedrich Gutknecht, sein Setzer Bernhart Mertz, Paulus Schmid, sein Setzer Caspar Crafft von Ellwang. — 1560. Valentin Neuber, seine Setzer Thomas Weinholdt und Jorg Pauer. Johann vom Perg, seine Setzer Claus Wiessner von Forchhaim, Heinrich Neustatt von Cöln, Ulrich Neuber und Hanns Adam. Friedrich Gutknecht, sein Setzer Jacob Mayer. Jorg Merckel, sein Setzer Jorg Perger. Valentin Geyssler, seine Setzer Niklas Knurr und Caspar Kurt. Gabriel Hain, sein Setzer Niclaus Knorr. Barbara Jorg Mercklin, ihr Setzer Jorg Peringer. Christoff Heussler, seine Setzer Egidius Geyer und Christoff Köppel. Georg Freydel, sein Setzer Steffan Dürrnchofer. Hanns Cramer. — 1571. Dietrich Gerlatz, seine Setzer Marx Vischer, Martin Defroy, Niclas Knorr und Lamprecht von Mösch. Valentin Neuber, seine Setzer Alexander Pfeiffer und Salomon Neuber. Ulrich Neuber, sein Setzer Niclas Hofman. Friedrich Gutknecht, seine Setzer Hanns Strolunz und Christoff Scholtz. Valentin Geissler, seine Setzer Hanns Bischoff und Martin .... Hanns Weigel, seine Setzer Hanns Stadler und Simon Zimermann. Hanns Koler, sein Setzer Valentin Furmann. Christoff Heussler, sein Setzer Niclas Schmidt. Valentin Furman, seine Setzer Martin Heussler und Wendel Porscht. —

1581. Katharina Gerlatzin, ihre Setzer Marx Vischer und Cunrad Pauer. Valentin Neuber, sein Setzer Henning Müller. Valentin Furman. Lienhardt Heussler, sein Setzer Hanns Schaup. Friedrich Gutknecht, Niclas Knorr. — 1592. Katharina Gerlatzin, ihre Setzer Marx Vischer, Henning Müller und Conrad Pauer, Niclas Knorr, sein Setzer Hanns Knorr, sein Sohn. Linhard Heussler, sein Setzer Thomas Hüttman. Valentin Furman, seine Setzer Hanns Müllner und Volradt Janbitsch. Hanns Hofman und Christoph Lochner, ihre Setzer Jobst Hauckh, Endres Quirmaltz und Jorg Gutknecht. — 1602. Paulus Kauffman, seine Setzer Enoch Müller und Hanns Knorr. Valentin Fuhrman, seine Setzer Hanns Vischer und Hanns Müllner. Christoff Lochner, sein Setzer Paulus Beheim. Katharina Alexander Dietrichin, Setzer Balthasar Scherff, Endres Elssner. Sebastian Heussler. Abraham Wagenman. Caspar Weiss, Setzer Caspar Wertsch. Hanns Lantzenberger.

6. Veit Stoss und seine Familie.

Veit Stoss, der Bildschnitzer, trieb mit seinen Bildern ein lebhaftes Geschäft, namentlich auch in den Donauländern, in Ungarn, Siebenbürgen und Polen. Ueberhaupt war er ein sehr thätiger Mann, der sich auch bei Handelsgeschäften betheiligte und deshalb in allerlei Processe verwickelt wurde. Gegen Hanns Starzedel in Breslau hatte er ebenfalls eine Klage anhängig gemacht. Bei dieser Gelegenheit wurde seine Sache vom Rath zu Nürnberg im Jahre 1525 dem Herzog Karl von Münsterberg und der Stadt Breslau empfohlen.

Sein Sohn, Dr. Andreas Stoss, Carmelit zu Nürnberg, war Ordensprovinzial. Er hatte bei seinem Vater eine Altartafel bestellt, wofür dieser 158 Fl. aus der Kasse des Carmelitenklosters zu Nürnberg erhielt. Nach dem Eintritt der Reformation und nachdem die Conventualen ihr Kloster mit allen Einkünften dem Rath übergeben hatten, forderte Veit Stoss von diesem die Tafel zurück. Der Rath erklärte, er wolle sie ihm aushändigen, wenn er die empfangenen 158 Fl. zurückerstatte. Das wollte aber Stoss nicht, und so blieb die Tafel im Besitze des Rathes. Dr. Andreas Stoss forderte sie ebenfalls zurück, weil ihm bei der Theilung des väterlichen Nachlasses der Werthbetrag derselben in Abzug gebracht worden. Auch die übrigen Söhne und Verwandten des Bildschnitzers erhoben Ansprüche an diese Tafel, die der Rath, um nicht weiter belästigt zu werden, im Jahre 1543 dem Florian Stoss, einem Sohne des Künstlers, ausfolgen liess.

Stoss hatte eine sehr zahlreiche Familie. Söhne von ihm hatten sich in Siebenbürgen, Ungarn und Böhmen niedergelassen; wahrscheinlich trieben sie die Kunst und das Geschäft ihres Vaters. Noch zu seinen Lebzeiten

starben zwei seiner Söhne zu Scheessburg in Siebenbürgen. Veit Stoss sandte 1531 den Georg Meyer, Bürger zu Hermanstadt, als seinen Vertreter nach Scheessburg, um die hinterlassene Habe der Söhne in Empfang zu nehmen.

Nach seinem Tode wurden von mehreren Seiten Anforderungen an seine Verlassenschaft erhoben, unter andern auch von einer Schwester, Namens Margareth Stossin, Conventualin im Kloster Engelthal, dann der Wittwe eines gewissen Stentzel Stoss zu Krakau, den Kindern seines Sohnes Johann Stoss zu Scheessburg und der Wittwe des Mathias Stoss zu Pilsen u. s. w. Dagegen suchten auch seine Testaments-Executoren die Ausstände einzutreiben, die Stoss in Siebenbürgen und Ungarn und an anderen Orten zu fordern hatte. Ueberhaupt war der Rath wegen dieser Verlassenschaft vielfach belästigt, namentlich durch Dr. Andreas Stoss, der gleich nach dem Eintritt der Reformation aus Nürnberg weggewiesen wurde und wiederholt um Wiederaufnahme nachsuchte, um mit den Testamentsexecutoren seines Vaters zu unterhandeln. Der Rath aber verweigerte ihm die Rückkehr.

Das Reformationszeitalter war der Bildschnitzerkunst, wenigstens zu Nürnberg, in keiner Weise förderlich. Der Meister wurden immer weniger; es kommt selten mehr einer zum Vorschein. Im Jahre 1530 wird Hanns Metter, 1536 R. Schwab, beide in der Vorstadt Wöhrd, 1544 Michel Fuchs, 1556 Hanns Vogel und 1651 der Bildhauer Peter Enderlein genannt.

7. Erzgiesser und Rothschmiede.

Helfer. Sebald Beheim war ein berühmter Former und Erzgiesser, der sich besonders mit dem Giessen grosser Feld- und Belagerungsgeschütze beschäftigte und an Cunz Helfer einen sehr geschickten Gesellen besass. Er hatte denselben schon im Jahre 1506 dem Churfürsten Friedrich von Sachsen zu allerlei Arbeiten geliehen. Helfer trat später in die Dienste des Rathes zu Nürnberg, der ihn im Jahre 1522 dem Churfürsten Joachim zu Brandenburg auf längere Zeit leihen sollte. Der Rath erlaubte Helfern, auf ein Jahr zum Churfürsten zu gehen und ihm mit Giessen zu dienen. Der Churfürst wollte ihn aber 1523 noch auf ein weiteres Jahr haben; der Rath bewilligte dem Künstler auch diesen Urlaub, und zwar mit Fortbezug der Besoldung, die er von der Stadt hatte; aber gern that es der Rath nicht, da er des Meisters selbst sehr bedürftig war.

Schmelztiegel. Einen grossen Vortheil zu ihrem Erzgusse besassen die Nürnberger Rothschmiede an den Schmelztiegeln, die sie aus einem eigenthümlichen Lehm verfertigten, der in der Nähe Nürnbergs gewonnen wurde. Es war Handwerksstatut, dass an Auswärtige solche Tiegel nicht abgegeben

werden sollten. Fürsten, Herren und Städte suchten bei Nürnberg um diese Tiegel an: aber nur in höchst seltenen Fällen wurden sie ihnen bewilligt. Im Jahre 1530 stellte auch Augsburg das Ansuchen, Nürnberg möge dem Urban Labenwolf zu seinem Giessen 200 Tiegel bewilligen. Der Rath antwortete, das könne nicht sein; denn er habe dem Handwerk der Rothschmiede zugesagt, ohne ihren Willen keinen Tiegel mehr abzugeben, weil ihnen an diesen Tiegeln gar hoch und merklich gelegen. Dem Herzog Heinrich zu Sachsen, der im Jahre 1536 ebenfalls 100 Giesstiegel verlangte, bewilligte der Rath nur 25 Stück.

Rothschmied-Ordnungen. Die Rothschmiede hatten gar mancherlei Ordnungen, unter andern auch diese, dass kein Meister zwei Lehrjungen zu gleicher Zeit in der Lehre haben sollte; Meister und Jungen, die gegen diese Ordnung sich verfehlten, sollten auf dem Handwerk nicht gefördert werden. Jeder musste vier Jahre auf dem Handwerk, und darnach noch weitere vier Jahre gesellenweis zu Nürnberg, oder an auswärtigen redlichen Werkstätten arbeiten, ehe er zu seinem Meisterrechte zugelassen wurde. Das Meisterrecht zu treiben, wurde einem Gesellen erst dann erlaubt, wenn er zuvor die Meisterstücke laut der Ordnung gemacht und darin bestanden. Ohne Erlaubniss des Rathes durften weder Lehrjungen, noch Gesellen, noch Meister aus Nürnberg wegziehen. Auch durften sie bei den Glocken- und Kannegiessern, und überhaupt bei keinem Handwerk arbeiten „das nit des Rothschmied-Handwerks ist“. Wer dagegen handelte, wurde zu Nürnberg nicht mehr gefördert, zum Arbeiten auch nicht mehr zugelassen, sondern für unredlich gehalten. Untern andern hat der Rothgiesser Jörg Fleischmann im Jahre 1559 zwei Gesellen des Handwerks halben für unredlich gehalten, weil sie bei Simon Haubitz dem Büchsengiesser gearbeitet und kleine Arbeit gemacht. Diese zwei Gesellen, die nach Krakau gewandert, wollten sich dieses nicht gefallen lassen. Sie beklagten sich schriftlich bei dem Rath zu Nürnberg über eine solche Behandlung; dieser aber antwortete, die Gesellen hätten nit Handwerkerordnung gehalten und es sei ihnen nur geschehen, was sie verdient. — Die Rothschmiede Nürnbergs durften ausserhalb ihrer Vaterstadt das Handwerk nicht treiben. Conz Held that es aber doch, indem er auswärts Leuchter drehte und andere künstliche Arbeiten verfertigte. Als der Rath Kenntniss davon erhielt, rief er ihn sogleich zurück. Ebenso wurde der Rothgiesser Erhard Loy, der sich zu Brünn niedergelassen und das Handwerk trieb, im Jahre 1535 wieder zurückgerufen. Ueberhaupt waren die Giesser und Rothschmiede Nürnbergs ungemein sorgfältig, dass ihnen ihre Kunst, durch die sie grossen Ruhm und Wohlstand erlangten, nicht abgelernt wurde.

Godl. Der Rothschmied Wolf Godl, wahrscheinlich ein Bruder oder Vetter des Kaiserlichen Erzgiessers Stephan Godl, gab im Jahre 1527 sein Bürgerrecht auf.

Resch. Im Jahre 1539 erlaubte der Rath dem Rothschmied Hanns Resch, auf drei Jahre zum Herzog von Preussen zu gehen; er musste aber eidlich geloben „sein Handwerk ausserhalb nit zu gebrauchen."

Labenwolf. Der Rothschmied Pangratz Labenwolf suchte im Jahre 1541 sein Guthaben bei Melchior Vogt zu Amberg einzucassiren und erhielt zu diesem Zweck eine Fürschrift an die Stadt Amberg.

Trompeten. Im Jahre 1549 bestellte die Stadt Schweidnitz bei den Rothgiessern zu Nürnberg einige Trompeten und Clareten.

Labenwolf. Der Rothschmied, Meister Marx Labenwolf zu Augsburg, bestellte 1549 bei dem Nürnberger Rothschmied Conrad Hellsweck, Mörel genannt, mehrere Leuchter und andere Rothschmiedearbeit.

Roth. Gabriel Hürder zu Nürnberg hatte mit dem Bau- und Werkmeister Batholmes Roth zu Bamberg im Jahre 1558 wegen Giessung und Zurichtung eines Brunnenwerks einen Contract gemacht, dem aber Roth, wie es scheint, nicht nachkommen wollte.

Nürmberger. Im Jahre 1558 schrieb der Erzherzog Ferdinand, der Rath soll den Rothschmied Lienhard Nürmberger anhalten, dass er mit den angedingten Leuchtern eigner Person und aufs Fürderlichste sich nach Prag verfüge, und zwar auf des Kaisers Kosten. Der Rath antwortete, es möge die bestellte Arbeit zuvor mit gebührlicher Bezahlung seines Verdiensts von dem Rothschmied geledigt und dann erst nach Prag gebracht werden. Aber der Erzherzog gab nicht nach; er forderte den Rath noch einmal auf, und jetzt erst erklärte der Rothschmied, er wolle seine Arbeit — es waren vier grosse Leuchter — persönlich nach Prag bringen. Der Rath bat deshalb, man möge den Meister gebührend entschädigen und bezahlen.

8. Peter Vischer und seine Söhne.

Peter Vischer wurde im Jahre 1489 nicht bloss bei den Rothschmieden, sondern auch bei den Nadlern als Meister aufgenommen.

Die Kosten zur Herstellung des Sebaldusgrabes veranschlagte er Anfangs auf 2000 Fl. Zur Bestreitung derselben sollten freiwillige Beiträge gesammelt und zu diesem Zwecke ein Opferstock in der Kirche aufgestellt werden. Die Erlaubniss hierzu erholte Anton Tucher, der Aeltere, bei dem damals abwesenden Propst zu St. Sebald, Erasmus Topler, indem er 1507 an ihn schrieb: „er sey nebst andern bisher in arbeit gestanden, das gehewss oder beheltnuss dess sarchs des heiligen vnsers lieben patrons vnd sondern fürbitters vnd schützers gemeiner stadt Nürmberg sant Sebalds in seiner pfarrkirchen zuvernewen vnd zupessern. Er habe darauf bey etweviel personen bey 500 Fl. zu solcher vorhabenden renouirung erlangt. Weil es

aber nach dem anschlag bis 2000 Fl. kosten werde, wolle er in der pfarr einen stock aufstellen mit einer überschrifft, um beiträge zusammeln. Der propst möge hiezu seine einwilligung geben." Dieser wurde ertheilt. Den letzten Rest seines Guthabens für diese Arbeit im Betrage zu 273 Fl. erhielt Vischer erst im Jahre 1522.

Peter Vischer hat auch zum Grabmal des Kaisers Max in Innsbruck mehrere Arbeiten geliefert. Unter den verschiedenen Summen, die Nürnberg für den Kaiser ausgelegt, findet sich auch folgender Posten vorgetragen: „mer dem Peter Vischer In Anno 1513 auff 2 grosse messene pillder gegeben, alles auf künfftigen schlagschatz abzeschlagen laut der k. recognicion .... Fl. 1000." Nun ist freilich noch die Frage, hat Vischer diese Bilder bloss gegossen, oder hat er sie auch entworfen und modellirt, zu beantworten. Die Beantwortung bleibe der Kritik und den Kunsthistorikern anheim gestellt. Aber fast möchte es scheinen, er habe nicht bloss Gussarbeiten zum Grabmale geliefert, sondern einen Theil derselben auch entworfen und modellirt; schrieb doch Caspar Nützel im Jahre 1513 an den Kaiser, Vischer werde eines der Bilder „darzu er den Form hat ganntz zugericht" in den nächsten 3 Wochen giessen. Vischer wurde vom Kaiser nicht bloss im Jahre 1513, sondern auch die nächsten Jahre mit Arbeiten zum Grabmale beschäftigt. Zum Giessen allein wird sich der Kaiser des berühmten Erzgiessers schwerlich bedient haben; dazu genügte schon die kaiserliche Giesshütte zu Innsbruck. Im Jahre 1517 hatte Caspar Nützel zu Augsburg abermals eine Unterredung mit dem Kaiser, wobei dieser wiederholt auf Beschleunigung der Arbeiten drang, die Vischer zu seinem Grabmale anzufertigen hatte. Ueber diese Unterredung berichtet Nützel am 20. Juli an den Rath zu Nürnberg also: „günstigen lieben Herrn kaiserl. mayestat hat mit mir Red gehalten Ihrer mayestat arbeit pey master petter vischer zu Jr Mt. grab gehörig welangend vnd an mich wegert, zu solchem zufürdern, vnd sich doch genedigklich vernemen lassen, das Ir Mt. gemüt, will oder weger nit sey, Euch mein Hern ichtz darin aufzulegen noch damit zuwebschwern, mit meldung, das Ir Mt. wol west, das Ir meine Hern vor am schlagschatz mer hetten dargelihen, aber doch hat er an mich webgert, im zuratten, mit diesen wortten, damit er vollendt wegraben werd."

Nützel antwortete: Wenn der Kaiser wolle, dass seine Arbeiten zu Nurnberg gefördert werden, so möge er ihm, Nützel, Geld dazu anweisen, und zwar aus den Reichsanschlägen, die je zuweilen zu Nürnberg durchgeführt werden.

Der Brief ist datirt Augsburg pfintztag nach Jacobi 1517.

Weiter berichtet Nützel unterm 5. August 1517, er habe Hoffnung, der Kaiser werde einwilligen, dass die Stadtsteuer, die ihm Nürnberg jährlich zu entrichten habe, zur Hälfte zur Tilgung der kaiserlichen Schuld, und zur

andern Hälfte „auf ir mayestat Arbeit des Grabs vnd Anders zu Nürnberg“ verwendet, und somit den Bürgern zu Nürnberg zu gute kommen werde. Aber der Churfürst Friedrich von Sachsen war damals eifrig bemüht, dass die Nürnberger Stadtsteuer ihm verschrieben werde. Sein Abgeordneter auf dem Tage zu Augsburg, Namens Degenhart von Pfeffinngen, unterhandelte deshalb mit Nützel. Dieser antwortete, die Stadtsteuer werde erst in 18 Jahren ledig und sei zum Theil zur Abtragung der kaiserlichen Schuld an Nürnberg, zum Theil zu des Kaisers „vorhaben und etlicher arbeit“ bestimmt. Der Rath zu Nürnberg war, wie aus einem Berichte Nützel's vom 12. August 1517 hervorgeht, auch ganz und gar einverstanden, dass die Stadtsteuer auf einige Jahre „zu dem grab vnd driumpf“, also zu den Arbeiten Vischers und Dürers verwendet werde. Nützel machte dem Kaiser Anzeige hievon, worauf dieser äusserte, er wolle sich gegen den Churfürsten erklären, dass die Stadtsteuer zu diesen Arbeiten bestimmt sei, und denselben dahin bewegen, dass er von seinem Begehren abstehe. Er stand aber nicht davon ab, sondern bewilligte nur, dass Dürer sein Leibgeding fortbeziehe.

Für des Kaisers Kunstarbeiten blieb daher nur der Schlagschatz der Stadt, wovon die eine Hälfte dem Kaiser, die andere dem Rath zustand. Des Kaisers Antheil wurde von Nürnberg an die Künstler ausbezahlt, die für ihn arbeiteten, namentlich an Peter Vischer, der auch nach dem Jahre 1517 mit dem kaiserlichen Grabmale sich beschäftigte. Das geht hervor aus einem Schreiben des Rathes vom Jahre 1526. In demselben ist ausgesprochen, Maximilian habe von dem Schlagschatz zu Nürnberg viele Arbeit zu seiner Begräbniss bezahlt. Des Kaisers Antheil habe aber dazu nicht ausgereicht, weshalb Nürnberg auf des Kaisers Befehl viel Geld zu diesen Arbeiten vorgestreckt. Im Jahre 1526, als der Rath die Heimzahlung der für den verstorbenen Kaiser ausgelegten Summen von seinem Nachfolger verlangte, waren unter den Schuldposten noch mehrere 100 Fl. aufgeführt, die an Vischer bezahlt worden. Vischer's gleichnamiger Sohn, Peter Vischer der Jüngere, wurde 1507 als Bürger und Meister aufgenommen, starb aber schon vor seinem Vater, und es muss ein anderer Peter Vischer sein, welcher im Jahre 1538 gegen Bartlmes Grosskopf einige Schuldforderungen erhob.

Nach Peter Vischer's Ableben wurde sein Sohn Hanns Vischer durch Rathsverlass vom 11. Januar 1529 zu einem Gassenhauptmann erwählt. Er hatte für Herrn Georg von Bibra ein Epitaphium gegossen, konnte aber keine Bezahlung erlangen. Desshalb liess er durch den Rath an Bischof Weigand von Bamberg das Ansuchen stellen, dieser möge die Testamentarier des Herrn von Bibra zu Bezahlung der noch ausständigen 22 Fl. anhalten. — Im Jahre 1549 wollte Hanns Vischer auf etliche Jahre nach Eichstädt übersiedeln. Die Geschworenen des Rothgiesser-Handwerks erhielten vom

Rath den Auftrag, den Meister zu bewegen, er möge zu Nürnberg bleiben. Sie stellten ihm vor, welcher Nachtheil an seiner Nahrung und andern Dingen durch den Abzug für ihn entstehe. Er beharrte aber auf seinem Vorhaben und erbot sich „das Handwerk draussen gar nit zutreiben vnd sich des zuverschreiben.“ Sollte ihm jedoch etwas zum Giessen angedingt werden, so wolle er dasselbe ohne Wissen und Willen nicht annehmen. Werde ihm dann erlaubt, etwas zu giessen, so wolle er es nirgend anders als zu Nürnberg formen, giessen und ausbereiten. Der Rath nahm diese Verschreibung von ihm an, worauf ihm „solcher erlaubniss ein schein zugestellt wurde.“ Es wurde ihm sodann erlaubt, seiner bessern Nahrung willen unentsagt seines Bürgerrechten fünf Jahre lang zu Eichstädt und an auswendigen Enden zu wohnen. Doch soll er nach Ablauf dieser Zeit seine häusliche Wohnung wieder zu Nürnberg nehmen.

9. Goldschmiede.

Den Goldschmieden wurde schon in den Ordnungen des XV. Jahrhunderts in ihre Pflicht, die sie dem Rathe jährlich thun mussten, ernstlich eingebunden ihm alle Kleinode fürzubringen, die sie strafbar finden. Dem Fritz Kaltenprunner, Bürger zu Coburg, wurden desshalb im Jahre 1469 mehrere Ringe „die von gold mit abentewer oder tobeln auf schein versetzter Demanten gemacht waren“ und nach Nürnberger Gesetz strafwürdig befunden wurden, auf Anzeigen der Geschworenen weggenommen. Die geschworenen Meister des Handwerks — es waren ihrer vier — mussten jährlich sonder Pflicht thun, dass sie jede Woche zum Mindesten einmal alle Werke bei allen Goldschmieden besichtigen und probiren. Was sie nicht gerecht befanden, musste dem Rath gebracht werden, der die Goldschmiede strafte, bei welchen solche Werke gefunden wurden. So geschah es mit einigen Bechern „die von abentewer auf silbernen schein gemacht“ und mit der Stadt Zeichen versehen waren, womit die ächt silbernen Geschirre und Geschmeide bezeichnet wurden.

Im Jahre 1522 richtete der Rath an den Landgrafen Philipp von Hessen eine Fürschrift für den Goldschmied Balthasar Aaron, der an Johann Bartel und dessen Bruder Wilhelm Bartel, Steinschneider zu Markburg (Marburg), Mehreres zu fordern hatte. — Landgraf Philipp hatte öfter Aufträge für die Künstler und Handwerke Nürnbergs. Im Jahre 1524 schickte er dem Rath ein Verzeichniss von Kleinoden und verschiedenen Silbergeschirren, die ihm von den Gold- und Silberschmieden angefertigt werden sollten. Diese lieferten die verlangte Arbeit, und der Rath bezahlte ihnen auf Ansuchen des Landgrafen 1334 Fl. 9 Schillinge, 1 Haller an Gold und 136 Fl. 4 Schillinge

an Münze. Der Landgraf schickte seinen Wardein eigens nach Nürnberg, um diese Arbeiten zu prüfen.

Bestellungen der Fürsten und Herren liefen an die Goldschmiede von allen Seiten ein; aber mit der Bezahlung gab es nur zu oft Anstände. Der Rath musste sich gar häufig ins Mittel legen und die Herren mahnen. Der Goldschmied Hanns Sidelmann trieb starken Handel mit Geschmeide und andern Goldschmiedarbeiten; auch schöne Silbergeschirr wurden von ihm verfertigt; er hatte deren mehrere im Jahre 1525 an den Grafen Gabriel zu Ortenburg verkauft, der aber lange nicht zahlen wollte. Auch Andreas Dürer hatte in Polen viele Ausstände einzucassiren; der Rath gab ihm deshalb im Jahre 1538 ein Empfehlungsschreiben an den König Sigmund von Polen.

Das Goldschmiedhandwerk zu Nürnberg stand allenthalben in grossem Ansehen; von gar vielen Städten liefen Anfragen ein, wie es bezüglich dieser oder jener Ordnung auf dem Goldschmiedehandwerk gehalten werde, um sich dann gleichfalls darnach richten zu können. Die Goldschmiede Nürnbergs hielten hoch auf ihren guten Ruf und vermieden es, schlechte oder geringhaltige Waare zu liefern. Deshalb kamen sie auch mit den Goldschmieden von Schwäbisch-Gemünd, die, wie es scheint, ihre Arbeiten an Gold- und Silbergehalt etwas zu leicht gemacht hatten, wiederholt in Differenzen. Der Rath schrieb deshalb 1556 an die Stadt Gemünd, in Nürnberg müsse die Mark Werksilber auf 14 Loth Silber Nürnberger Gewichts, die Goldarbeit aber auf eine sogenannte Streichnadel, die 18 Carat halte, verarbeitet werden. Alle Monate müsse eine Schau der Gold- und Silberarbeit vorgenommen werden. Jeder Meister mache auf seine Silberarbeit, die für gerecht und würdig gehalten werden soll, sein eignes Zeichen; von den geschwornen Meistern werde dann auf eine solche Arbeit und auf den Probstich noch ein Zeichen mit einem Wachs gedruckt. Von dem Schaumeister, dem die Arbeit in die Schau gebracht werden müsse, werde dann das Wachszeichen entfernt und das Stadtzeichen mit einem N. neben des Meisters Zeichen geschlagen. Zweifache Trinkgeschirre, z. B. Scheuern oder Geschirre mit Füssen, Deckeln und anderer Kleidung müssten an der Decke, am Becher und Fuss bestochen und bezeichnet werden. Die Probe müsse mit Stich und Strich gemacht werden; strafwürdige Arbeiten wurden den Meistern nicht selten zerschlagen.

Jamnitzer. Der berühmte Goldschmied Wenzel Jamnitzer machte 1548 für den Rath ein neues Sekretsiegel, wofür er 8 Fl., 1 Pfd. 15 Schill. und 8 Fl. erhielt. Damals wollte der Rath an den Herrn von Granvells und den Bischof von Arras einige Kleinode verehren. Jamnitzer besass ein mit Edelsteinen und Perlen besetztes Kleinod, wofür er 1500 Fl. forderte; der Goldwerth desselben war verhältnissmässig gering, desto höher aber der

Kunstwerth; aus diesem Grund wollte es der Rath nicht kaufen, weil er glaubte, dass den Herren, welchen es verehrt werden sollte, mehr am Gold- als am Kunstwerthe gelegen sei. — Im Jahre 1553 hatte der Herzog Philipp Magnus von Braunschweig bei Wenzel Jamnitzer 400 Mark Silbergeschirr andingen lassen; die Kosten desselben wurden auf 5000 Fl. veranschlagt. Nachdem der Herzog in der Schlacht bei Sievershausen gefallen, verlangte sein Vater, Herzog Heinrich, Nürnberg soll sich um 4000 Fl. gegen Jamnitzer verbürgen; den Rest werde er selbst übernehmen. Jamnitzer jedoch wollte die 4000 Fl. gleich baar haben, worauf der Rath aber nicht einging. — Im Jahre 1571 lieferte Jamnitzer mehrere Arbeiten für den Kaiser Maximilian II., dem sie durch den Nürnbergischen Syndicus Joachim König nach Prag überbracht wurden.

Frisch. Churfürst Joachim von Brandenburg bestellte 1549 bei dem Goldschmied Nicasius Frisch eine Tafel, die aber dieser nicht rechtzeitig lieferte, weshalb der Churfürst den Goldschmied bei dem Rath verklagte. — Nicasius Frisch verkaufte 1561 an Caspar Weidlen zu Frankfurt ein Uhrwerk, wofür er lange Zeit keine Bezahlung erlangen konnte.

Camerer. Jobst Camerer, Goldschmied zu Halle in Sachsen, verehrte dem Rath zu Nürnberg im Jahre 1552 ein Kunststück, wofür ihm derselbe 15 Thaler schenkte, mit dem Bemerken, er soll sich weiter nicht bemühen oder in Unkosten bringen, da er schon mit dem verehrten Kunststück ein gut Begnügen habe. Dieser leicht verständliche Wink hielt aber den Künstler nicht ab, dem Rath im Jahre 1557 abermals ein Kunsstück, und zwar ein punzinirtes mit dem Bildniss des Kaisers zu verehren, das nach dem Porträt des Monarchen gemacht war. Der Rath schenkte ihm diesmal 12 Thaler.

Hofmann. Churfürst August zu Sachsen verlangte im Jahre 1555 den Heinrich Hofmann, Goldschmied zu Nürnberg, an seinen Hof, um ihm etliche Arbeiten anzufertigen. Der Rath gab seine Einwilligung dazu.

Herdegen. Herr Johann von Lobkowitz der Jüngere liess anno 1558 durch den Goldschmied Mercurius Herdegen verschiedene Arbeiten anfertigen und verlangte, dass dieselben durch fremde Meister geschätzt werden sollten. Der Rath gab dieses nicht zu; denn es sei zu Nürnberg nicht gebräuchlich, die Goldschmiedarbeiten durch Fremde schätzen zu lassen; die Goldschmiede der Stadt hätten ihre sondere Prob und Ordnung, wie sie ihre Werke in Gold und Silber machen müssten.

Caspar Nützel hatte an Hercules von Este, Herzog zu Ferrara, einen silbernen vergoldeten Brunnen von bedeutendem Kunstwerth um 1500 Kronen verkauft; er konnte aber kein Geld dafür bekommen, so dass der Rath Namens des Nützel im Jahre 1558 wiederholt darum mahnen musste.

Im Jahre 1561 fragte Augsburg bei Nürnberg an, wie es durch die Goldschmiede daselbst mit dem Aetzen und Decken gehalten werde. Nürnberg antwortete, dasselbe sei allda eine freie Kunst; der Goldschmied, der das Aetzen und Decken nit könne, möge einen Maler dazu gebrauchen; könne er es aber selbst, so dürfe er die Kunst des Aetzens und Deckens ungehindert ausüben.

10. Eisen- und Siegelgraber und Münzer.

Das Eisen- und Siegelgraben, sowie das Münzen war in der Regel Sache der Goldschmiede.

Krug. Der bekannte Eisengraber, Hanns Krug der Aeltere, machte die Münzstempel für Fürsten und Städte; auch besorgte er die Ausprägung der Münzen. Er hielt lange Zeit unter dem Rathhaus einen Goldschmiedladen, wofür er an die Stadt einen jährlichen Zins entrichtete. — Hanns Krug der Jüngere begab sich zu dem König von Ungarn, der ihn als Münzmeister aufnahm. Als er um das Jahr 1555 in Ungarn starb, wurde auf seine Verlassenschaft Arrest gelegt. Seine Kinder und Enkel, die zu Nürnberg wohnten, liessen 1555 durch den Rath bei der Königin Maria von Ungarn anfragen, ob denn die Beschlagnahme des Vermögens noch immer nicht aufgehoben sei.

Kottmair. Asem Kottmair hatte 1483 das Nürnberger Stadtsiegel fälschlich nachgemacht und damit einen Schuldbrief gesiegelt. Er wurde deshalb verhaftet, aber auf Fürbitte des Herzogs Georg von Bayern „seiner glieder vnd seines leibes unverletzt“ entlassen.

Ainkürn. Augustin Ainkürn, Münzmeister zu Augsburg, schlug in der Stadt Nördlingen auf des Grafen Ludwig zu Stollberg Gepräge und Schlag übermässig viele Pfenninge, die an Gehalt zu gering waren und die er dann in grossen Haufen nach Nürnberg schob, wo er grobe Münze dafür einwechselte und bei dem Gulden 6 bis 8 Pfenninge aufgab. Der Rath zu Nürnberg warnte ihn wiederholt vor einem solchen Verfahren, namentlich im Jahre 1535.

Nürnberg hat sehr viele Eisen- und Siegelgraber aufzuweisen, deren Arbeiten sehr gesucht waren. Wir geben hier ein Verzeichniss von Siegelgrabern aus der Periode 1581—1806.

Verzeichniss von Siegelgrabern: 1581. Tobias Masslitzer *), Arnold

*) Dem hat ein erber rat noch vermög des rathschlags zugelassen, die siegel in silber zu giessen, vnd sonsten das giessen abgestellt ingemain. Was für siegellgraber erkundigt werden, auch zur pflicht zu bringen, vnd kainen giesser, dann allein den Masslitzer zugelassen. (Rathsverlass).

Lang, Franz Castenpain, Pangraz Scheltel, Georg Praittinger, Gregorius Springenklee, Erasmus Springenklee, Hanns Springenklee, Hanns Zell, Wolff Engel, Hainrich Modtschidler, Hanns Praittinger, Hanns Herdtweig, Wolf Mechel. — 1592. Tobias Masslitzer, Franz Castenpain, Hanns Zell, Wolff Engel, Hainrich Modtschidler, Hanns Praitinger, Hanns Herdtwig, Wolff Mechel, Leonhard Stettner, Joachim Dörffler. — 1601. Franz Castenpain, Hanns Zohl, Wolf Engel, Heinrich Modtschiedler, Hanns Hertwig, Wolf Möchel, Leonhardt Stettner, Joachim Dörfler. — 1610. Wolf Engel, Heinrich Modtschiedler, Hanns Hertwig, Wolf Möchel, Joachim Dörffler, Wilhelm Schmid, Simon Gresermann. — 1621. Joachim Dörffler, Simon Gresserman, Leonhard Hager, Caspar Kissel, Nicolaus Püchner. — 1630. Joachim Dörffler, Leonhard Hager, Nicolaus Püchner, Albrecht Praiting, Michel Moller, Hanns Schmidt. — 1636. Michel Maller, Michel Reichard. — 1640. Michel Maller (allein). — 1642. Marx Jobst, Linhard Möller, Lucas Schnizer, Georg Hübschman. — 1648. Linhard Möller, Lucas Schnizer, Georg Hübschman, Matheus Schaffer. — 1651. Linhard Möller, Lucas Schnizer, Georg Hübschman, Matheus Schaffer. — 1655. Lucas Schnizer, Hanns Leonhard Möller, Matheus Schaffer, Christian Moller, Hanns David Robelt, Wolf Seger. — 1661. Lucas Schnizer, Hanns Leonhard Möller, Matheus Schaffer, Christian Moller, Hanns David Robelt, Wolf Seger, Herman Haffner. — 1670. Lucas Schnizer, Christian Moller, Herman Hafner, Sigm. Gabr. Hübschman, Hanns Paulus von Creuz, Hanns Seeger, Abraham Hannias, Wolf Friedrich Stahl, Hanns Jacob Wohlrab. — 1680. Herman Haffner, Sigm. Gabr. Hübschman, Johann Paulus von Creutz, Wolf Friedrich Stahl, Johann von Creutz, Laurenz Horn, Paul Bartschmidt, Hanns Heinrich Weiss. — 1688. Herman Haffner, Johann Paul von Creutz, Johann von Creutz, Lorenz Horn, Paul Bartschmidt, Hanns Heinrich Weiss, Simon Dober, Georg Hautsch, Martin Brunner, Heinrich Haffner, Ehrhardt Dorsch. — 1693. Johann Paul von Creutz, Lorenz Horn, Paul Bartschmidt, Hanns Heinrich Weiss, Simon Dober, Georg Hautsch, Martin Brunner, Heinrich Haffner. — 1700. Johann Paul von Creutz, Lorenz Horn, Paul Bartschmidt, Hanns Heinrich Weiss, Simon Dober, Georg Hautsch, Martin Brunner, Heinrich Haffner, Johann Georg Schwerdtfeger. — 1710. Johann Paul von Creutz, Paul Bartschmidt, Johann Heinrich Weiss, Simon Dober, Georg Hautsch, Martin Brunner, Heinrich Haffner, Christoph Andreas von Creutz. — 1720. Paul Bartschmid, Johann Heinrich Weiss, Martin Brunner, Heinrich Haffner, Christ. Andreas von Creutz, Peter Paul Wörner, Martin Bartschmid. — 1730. Johann Heinrich Weiss, Heinrich Haffner, Christoph Andreas von Creutz, Peter Paul Werner, Martin Bartschmidt (†), Johann Leonhard Seger, Johann Christoph Burkhard, Gottfried Förster. —

1740. Johann Leonhard Seger, Johann Christoph Burkhard, Gottlieb Förster, Johann Jacob Lang, Johann Christian Schöning, Mathäus Ludwig Besolt, Christoph Benjamin Berger, Johann Leonhard Treitlinger, Johann Wilhelm Schmid, Tobias Burkhard, Johann Christoph Besolt, Christian Fischer, Johann Melchior Pickel, Friedrich Reitsamer. — 1750. Johann Chr. Burkhard, Gottfried Förster, Johann Jacob Lang, Johann Christian Schöning, Matthäus Ludwig Besolt, Christoph Benjamin Berger, Johann Gottlieb Berger, Johann Leonhard Treitlinger, Johann Wilhelm Schmidt, Johann Christoph Besolt, Christian Fischer, Johann Melchior Pickel, Johann Gottfried Palin, Conrad Meel, Melchior Burkhard, Nicol. Conr. Böhrer, Johann Georg Wagner, Johann Leonhard Wagner, Andreas Otto. — 1760. Johann Christian Schöning, Matthäus Ludwig Besolt, Christian Benjamin Berger, Johann Leonhard Treutlinger, Johann Wilhelm Schmidt, Melchior Burkhard, Johann Gottfried Palin, Nicolaus Conrad Böhrer, Johann Georg. Wagner, Johann Leonhard Wagner, Johann Jacob Hartlieb, Johann Heinrich Brendel, Georg Daniel Köhler, Andreas Dallinger, Carl Gottfried Lebrecht. — 1770. Matthäus Ludwig Besolt, Johann Leonhard Treutlinger, Melchior Burkhard, Johann Gottfried Palin, Nicolaus Conrad Böhrer, Johann Georg Wagner, Johann Leonhard Wagner, Andreas Otto, Johann Jacob Hartlieb, Johann Heinrich Brendel, Georg Daniel Köhler, Andreas und Johann David Dallinger, Johann Nicolaus Berger, Philipp Friedrich Haag, Johann Christoph Palin, Ruprecht Haas, Johann Gottlieb Burkhard, Christoph Friedrich Riess, Christoph Carl Schmidt, Johann Hiller, Johann Heinrich Weiss, Lorenz Depres, Johann Caspar Gottlieb Berger, Johann Gottlieb Berger, Johann Thomas Wagner, Carl Gottfried Lebrecht. — 1780. Johann Leonhard Treutlinger, Melchior Burkhard, Johann Georg Wagner, Conrad Nicolaus Böhrer, Andreas Otto (†), Johann Jacob Hartlieb, Johann Heinrich Brendel, Georg Daniel Köhler, Andreas Dallinger, Carl Gottfried Lebrecht, Johann David Dallinger, Johann Nicolaus Berger, Philipp Friedrich Haag, Ruprecht Haas, Johann Gottlieb Burkhard (†), Christoph Friedrich Riess, Christoph Carl Schmid, Johann Hiller, Lorenz Depres, Johann Caspar Gottlieb Berger, Johann Gottlieb Ufer, Johann Thomas Wagner, Simon Andreas Otto, Simon Stettner, Anton Alter, Carl Ludwig Müller, Johann Gotthart Engelhard. — 1790. Melchior Burkhard, Johann Georg Wagner, Conrad Nicolaus Böhrer, Johann Jacob Hartlieb, Johann Heinrich Brendel, Georg Daniel Köhler, Carl Gottfried Leberecht, Johann David Dallinger, Johann Nicolaus Berger, Philipp Friedrich Haag, Ruprecht Haas, Christ. Friedrich Riess, Christoph Carl Schmid, Johann Hiller, Lorenz Depres, Johann Caspar Gottlieb Berger, Johann Gottlieb Ufer, Simon Stettner, Carl Ludwig Müller, Johann Gotthelf Engelhard, Johann Wilhelm Hohllederer,

Christoph Wolfgang Treutlinger, Martin Bauer, Conrad Rascher, Johann Leonhard Spizbart, Johann Simon Liessmann, Michael Hammer, Matthäus Ferdinand Ammon. — 1800. Vorige, wenigstens der Mehrzahl nach, und Paul Gottlieb Huzler, Johann Ernst Hartlieb. — 1806. Christoph Daniel Köhler, Ruprecht Haas, Chr. Friedr. Riess, Johann Heller, Johann Gottlob Ufer, Simon Stettner, Carl Ludwig Müller, Johann Gottfried Engelhard, Johann Wilhelm Hollederer, Georg Wolfgang Treutlinger, Martin Bauer, Johann Leonhard Spizbart, Johann Simon Lissmann, Matthäus Ferdinand Ammon, Paul Gottlieb Huzler, Johann Ernst Hartlieb, Johann Leonhard Hautsch.

11. Wappensteinschneider.

Es werden deren mehrere genannt, z. B. Wilhelm Bartel von Markburg (Marburg) im Jahre 1522 und 1527. Sebald Lingk kommt 1547, und Endres Engelsperger von Nürnberg 1553 vor. Letzterer starb in der Stadt Wien, worauf sein Bruder Sebastian Engelsperger von Nürnberg durch den Rath daselbst die Stadt Wien zur Herausgabe der Hinterlassenschaft des Wappenschneiders auffordern liess. — Hanns Nickel wird 1555 und Arnold Lang 1556 genannt. Letzterer hatte den Conrad Wolf von Baglingen das Wappensteinschneiden gelehrt und seinem Zögling auch Geld geliehen, das er aber von dem demselben nicht bekommen konnte; der Rath unterstützte seine Forderungen durch eine Fürschrift an den Landvogt von Frauenfeld. — Des Paul Koch, Diamantschneiders, geschieht im Jahre 1557 Erwähnung.

12. Kupferstecher.

Zu grosser Blüthe gedieh in Nürnberg die Kunst des Kupferstiches, namentlich seit dem Beginne des XVII. Jahrhunderts. Die Kupferstecher wurden wie die Formschneider, Briefmaler und Buchführer jährlich auf das Rathhaus gerufen, um Pflicht zu thun und insbesonders die Befolgung der kaiserlichen Mandate wegen Veröffentlichung gewisser Bilder- und Druckwerke anzugeloben. In früheren Zeiten und noch bis zum Jahre 1662 waren sie zugleich Kunsthändler; als solche führten sie die Benennung „Kunstführer". Im Jahre 1670 aber trat eine Scheidung ein, indem sich eigene Kunstführer etablirten, von welchen nicht verlangt wurde, dass sie das Kupferstechen oder eine andere Kunst trieben. Der Kunstführer gab es zu Nürnberg bis zur Mediatisirung der Reichsstadt immer eine ziemliche Anzahl, oft 8 bis 12. Sie mussten wie die Kupferstecher jährlich Pflicht thun.

Hier lassen wir Verzeichnisse der Kunstführer und Kupferstecher vom Jahre 1636 bis 1662, und der Kupferstecher vom Jahre 1670 bis 1806 folgen:

Verzeichnisse der Kunstführer und Kupferstecher. 1. Kunstführer und Kupferstecher: 1636. Balthasar Kainochs sel. Erben, Georg Walch, Georg Kümmelman, Lucas Schnizer, Johann Pfann, Georg Hübschman, Georg Kölers Wittwe. — 1640. Obige, mit Ausnahme Balth. Kainochs Erben, und Paulus Fürst. — 1646. Paul Fürst, Georg Kümmelman, Lucas Schnizer, Johann Pfann, Georg Hübschmann, Georg Kölers Wittwe, Peter Tröschel. — 1648. Obige und Andreas Kohl; Georg Köhlers Wittwe kommt nicht mehr vor. — 1651. Obige und Hanns Leonhard Büttner. — 1655. Paul Fürst, Georg Kümmelman, Lucas Schnizer, Johann Pfann, Peter Tröschel, Andreas Kohl, Hanns Linhardt Büttner, Georg Walch. — 1661. Paul Fürst, Georg Kümmelman, Lucas Schnizer, Johann Pfann, Johann Hoffmann, Peter Tröschel, Hanns Friedrich Fleischberger, Hanns Linhard Büttner. — 1662. Obige und Jacob Sandrart, der zugleich Kunsthändler war.

2. Kupferstecher. 1670. Lucas Schnizer, Johann Pfann, Peter Tröschel, Jacob Sandrart, Hanns David Rebolt, Lucas Wibel, Hanns Jacob Schollenberger, Wilhelm Pfann, Johann Alexander Pöner, Cornelius Niclaus Schurz, Ferdinand Bayrer. — 1680. Johann Pfann, Peter Troschel, Jacob Sandrart, Lucas Wibel, Johann Jacob Schollenberger, Wilhelm Pfann, Johann Alexander Pöner (Pömer), Cornelius Niclaus Schurz, Thomas Hirschmann, Johann Arzold, Gabriel Karsch, Georg Jacob Schneider, Hanns Christoph Sartorius. — 1688. Jacob Sandrart, Lucas Wibel, Johann Jacob Schollenberger, Wilhelm Pfann, Johann Alexander Pöner, Cornelius Niclaus Schurz, Thomas Hirschman, Johann Arzoldt, Gabr. Karsch, Georg Jacob Schneider, Johann Christoph Sartorius, Jacob Vogel, Heinrich Raab, Ludwig Klotsch. — 1690. Jacob Sandrart, Lucas Wibel, Wilhelm Pfann, Johann Alexander Pöner, Cornelius Niclaus Schurz, Johann Atzold, Gabriel Karsch, Georg Jacob Schneider, Johann Christoph Sartorius, Jacob Vogel (†), Heinrich Raab, Ludwig Klotsch. — 1693. Jacob Sandrart (erscheint zum letztenmal), Wilhelm Pfann, Cornelius Niclaus Schurz, Gabriel Karsch, Georg Jacob Schneider, Johann Christoph Sartorius, Heinrich Raab, Ludwig Klotsch, Christoph Vetter. — 1700. Wilhelm Pfann, Cornelius Niclaus Schurz, Georg Jacob Schneider, Ludwig Klotsch, Johann Lor. Hönning, Christoph Weigel. — 1710. Johann Alexander Pöner, Christoph Weigel, Georg Jacob Schneider, Ludwig Christoph Klotsch, Johann Cor. Hönning, Johann Christoph Weigel, Johann Conrad Reif, Georg Schmidt, Johann Baptist Hochmann, Christoph Friedrich Krieger, Jobst Egidius Krauss, Benedict

Vogel, Johann Leonhard Blank, Heinrich Oellinger, Hieronymus Böllman, Tobias Gabriel Beck, Johann Georg Büschner, Johann Andr. Friedrich, Johann Christian Marchand. — 1720. Christoph Weigel, Georg Jacob Schneider, Johann Christoph Weigel, Johann Conrad Reif, Johann Baptist Hohmann,*) Christoph Friedrich Krüger, Johann Leonhard Blank, Hieron. Böllmann, Johann Georg Büschner, Johann Jonas Wolff, August Christian Fleischmann, Wolf Philipp Kilian, Philipp Marx Kilian (†), Johann Kenckel. 1730. Christoph Weigels Wittwe, Johann Christ. Weigels Wittwe, Johann Baptist Hohmanns Erben, Hieronymus Böllmann, Johann Georg Büschner, Johann Jonas Wolff, Engelhard Nunzer, Johann Christoph Dähn, Johann Adam Delsenbach, Georg Daniel Heumann, Johann Wilhelm Winter, Georg Martin Preissler, Friedrich Paul Lindner, Tobias Gabriel Beck, Andreas Nunzer, Johann Georg Hofmann, Johann Jacob Schwarz, Jacob Hering, Johann Georg Eckstein, Johann Friedrich Leitzelt, Johann Friedrich Schmid, Andreas Hofer, Georg Wolf Knorr, Erhard Albert, Johann Leonhard Seling, Johann Jacob Kressmann, Johann Wilhelm Stör, Georg David Christoph Nicolai, Michael Rössler, Nicolaus Reiff, Martin Tyroff, Johann Georg Ebersberger. — 1740. Christoph Weigels Wittwe, Johann Georg Buschner, Johann Jonas Wolf, Johann Christoph Dähn, Johann Adam Delsenbach, Georg Daniel Heumann, Johann Wilhelm Winter, Georg Martin Preissler, Tobias Gabriel Beck, Georg Liechtenstecher, Andreas Nunzer, Johann Georg Hofman, Johann Jacob Schwarz, Jacob Hering, Balthasar Schmid (in Rotenburg), Andreas Hofer, Georg Wolf Knorr, Johann Leonhard Seling, Johann Jacob Kressmann (in Augsburg), Johann Wilhelm Stör, Georg David Christoph Nicolai (in Wien), Michael Rössler, Nicolaus Reiff, Martin Tyroff, Johann Georg Ebersberger, Johann Georg Buschner junior (?), Andreas Georg Jacob Schübler, Paul Zacharias Kaltenhofer (in Augsburg). — 1750. Obige und Paul Küfner. — 1760. Christoph Weigels Wittwe, Johann Adam Delsenbach, Johann Wilhelm Winter, Georg Lichtenstecher, Jacob Hering, Balthasar Schmids Wittwe, Andreas Hofer, Georg Wolf Knorr, Johann Leonhard Seling, Johann Jacob Kressmann (in Augsburg), Johann Wilhelm Stör, Georg David Christoph Nicolai (in Wien), Wolf Niclaus Reif, Martin Tyrofs Erben, Johann Georg Ebersberger, Andreas Georg Jacob Schiebler, Paul Zachrias Kaltenhofer (in Augsburg), Paul Küfner, Johann Georg Schmidhamer, Nicolaus Friedrich Eisenberger, Georg Paul Nussbiegel, Johann Trautner, Veit Balthasar Höning, Johann Seb. Leitner, Jonas Paul Funk, Valentin Daniel Preissler, Johann Leonhard

*) Kommt 1723 zum letzten Mal vor; fortan werden seine Erben unter den Kupferstechern aufgeführt.

Forthofer, Zacharias Wörlin, Johann Adam Irninger, Valentin Fischer, Johann Michael Seeligmann, Sebastian Dorn, Melchior Landeck, Georg Stettner, Christoph Melchior Roth. — 1770. Christoph Weigels Erben, Georg Lichtensteger, Andreas Hofer, Wolf Niclaus Reif, Paul Küfner, Niclaus Friedrich Eisenberger, Georg Paul Nussbiegel, Johann Trautner, Johann Seb. Leitner, Jonas Paul Funk, Johann Adam Irninger, Johann Michael Seeligmanns Erben, Sebastian Dorn, Georg Stettner, Adam Ludwig Würsing, Hermann Jacob Tyroff, Johann Chr. Andr. Günther, Wolfgang Adam Winterschmid, Joh. Michael Schmid. — 1780. Georg Lichtenstecher, Andreas Hofer, Paul Küfner, Georg Paul Nussbiegel, Joh. Trautner, Johann Seb. Leitner, Johann Michael Seeligmanns Erben, Sebastian Dorn (†), Adam Ludwig Würsing, Herman Jacob Tyrof, Johann Georg Andreas Günther, Adam Wolfgang Winterschmid, Johann Michael Schmid, Joseph Keller. — 1790. Johann Trautner, Johann Michael Seeligmanns Erben, Adam Ludwig Würsing, Johann G. Andr. Günther, Adam Wolfgang Winterschmid, Johann Michael Schmid, Joseph Keller, Johann Lorenz Jacob Rausch, Johann Friedrich Volkert, Jacob Samuel Walbert, Georg Christoph Walbert, Johann Nussbiegel, Ambrosius Gabler, Valentin Bischof, Georg Klinger sen., Johann Christoph Berndt, Johann Georg Sturm, Johann Paul Reif, Christoph Wilhelm Bock, Johann Carl Bock, Johann Dorn, Christoph Daniel Hönning, Johann Christoph Ameisöder, Johann Ludwig Stahl, Johann Ludwig Vogel, Georg Vogel, Georg Jacob Schrozenstaller, Johann Leitner, Johann Michael Buruker, Joh. Friedr. Küfner, Joh. Christ. Clausner, Joh. Paul Dietrich, Paul Wolfg. Schratz, Leonhard Geissler. — 1800. Vorige, wenigstens der Mehrzahl nach, und Johann Christoph Götz, Joh. Guttenberg, Friedrich Hessel, Anton Friedrich Eisen. — 1806. Joh. Georg Andr. Günther, Ad. Wolfg. Winterschmid, Joseph Keller, Joh. Lor. Jacob Rausch, Joh. Fr. Volkert, Joh. Nussbiegel, Ambrosius Gabler, Joh. Paul Reif, Christ. Wilhelm und Joh. Carl Bock, Chr. Daniel Höning, Joh. Ludwig Stahl, Georg Vogel, Joh. Mich. Burucker, Abraham Wolfgang Küfner, Joh. Christ. Clausner, Joh. Paul Dietrich, Paul Wolfg. Schwarz, Leonh. Geissler, Joh. Chr. Götz, Friedr. Hessel, Anton Friedr. Eisen.

13. Kupferschmiede und Gürtler.

Lindenast. Diese werden hier nur durch die Familie Lindenast vertreten, die sich namentlich durch ihre kunstreichen getriebenen Arbeiten auszeichnete. — Hanns Lindenast schickte im Jahre 1490 seinem Bruder Sebald Lindenast etliche Arbeiten und Kaufmannschaft nach Antwerpen,

um sie allda zu verkaufen. — Die beiden Meister-Söhne und Gürtler, Sebastian und Sebald Lindenast erhielten die Meisteraufnahme, jener im Jahre 1505, dieser anno 1528. — Sebastian Lindenast wohnte in einem Hause beim Spitlerthor, aus welchem er ans Zinsmeisteramt jährlich 2 fl. zahlte.

14. Büchsengiesser und Büchsenschmiede.

Die alten Erz- und Kunstgiesser beschäftigten sich häufig auch mit dem Giessen der Büchsen, während hinwieder die alten Büchsenmeister sich nicht bloss auf das Büchsengiessen, sondern häufig auch auf den Erzguss überhaupt verstanden.

Staud. Zainer. Im Jahre 1499 liess die Stadt Ravensburg zu Nürnberg mehrere Büchsen in einem Gesammtgewichte von 60 Zentnern giessen; darunter waren auch zwei Schlänglein. Gegossen wurden sie von Hanns Staud und Cunrat Zainer.

Beheim. Die Stadt Halle in Sachsen bestellte 1519 bei dem Meister Jorg Beheim zu Nürnberg mehrere Büchsen.

Pegnitzer. Einer der berühmtesten Büchsengiesser damaliger Zeit war Andreas Pegnitzer. Im Jahre 1519 erlaubte ihm der Rath, dem Grafen Wilhelm zu Hennenberg 4 Schlangenbüchsen zu giessen. Im Jahre 1521 hatte er mehrere Büchsen für Nürnberg zu giessen; der Rath drang auf Vollendung dieser Arbeit, da Pegnitzer sich damals auch mit dem Gusse mehrerer Büchsen beschäftigte, die er für Augsburg übernommen. Pegnitzer sollte zuerst die Nürnberger Geschütze fertig machen, damit er dann auch nach Augsburg gehen und dessen Büchsen fertigen könne. — Damals wollte Pegnitzer aus Nürnberg abziehen und sich in andere Bestallung begeben. Das sah aber der Rath nicht gerne; er liess deshalb auf folgende Mittel mit dem Meister unterhandeln: Wenn Pegnitzer die 500 Fl. bezahle, die ihm von der Stadt vorgestreckt worden, so wolle ihn der Rath die nächsten 10 Jahre in voriger Dienstverpflichtung behalten und ihm jedes Jahr 50 Fl. Wartgeld geben. Wolle er die 500 Fl. aber nicht bezahlen, so sei er (Rath) bereit, sie ihm auf weitere 10 Jahre zu lassen und ihm dazu jedes Jahr 25 Fl. Wartgeld zugeben. Der Rath erwarte von ihm, dass er sich unter so vortheilhaften Bedingungen nicht von dannen schlagen werde, wenn er auch nach Gestalt der Läuft bei anderen Herrschaften einen bessern Vortheil erlangen möchte. Ein Rath versehe sich zu ihm, „er werde das Vaterland und Anfang seines Aufnehmens, so ihm bisher zu viel gutem Glück und wohl erschossen, höher erwägen und sich lieber sein lassen dann von dannen zu gehen.“ Dies bestimmte den Meister zum Bleiben. — Im

Jahre 1528 goss er für die Stadt Weissenburg am Rhein etliche Hackenbüchsen.

Die Stadt schickte im Jahre 1532 dem Kaiser Karl V. gegen Bezahlung quatuordecim machinas bellicas et ad id genus quasdam alias pertinentes machinationes.

Dhanner. Graf Albrecht von Hohenlohe bestellte 1542 bei Wolf Dhanner dem Büchsenschmied mehrere Arbeiten. Deshalb und weil Dhanner auch für das Nürnbergische Zeughaus zu arbeiten hatte, wurde ihm erlaubt, dass er über die Ordnung ein Vierteljahr lang zwei Gesellen halten möge.

Maler. Michael Maler, Büchsenschmied zu Strassburg, erhob 1552 einige Forderungen gegen den Büchsenfasser Hanns Stopler und den Schlosser Lucas Heuss zu Nürnberg.

Heufelder. Im Jahre 1553 bestellte Herzog Albrecht von Bayern bei Georg Heufelder zu Nürnberg eine Anzahl Hackenbüchsen.

Löffler. Im Kriege mit Markgraf Albrecht Alcibiades von Brandenburg hatte die Reichsstadt Nürnberg viele Geschütze verloren; sie bestellte deshalb bei dem kunstreichen Meister Gregor Löffler, des Römischen Königs Ferdinand Erz- und Büchsengiesser zu Innsbruck, eine Anzahl grosser Geschütze, „die aus lauter gutem neuen zeug von kupfer und zinn sauber, gerecht und gerad am Rohr, von neuem giessen gemacht, mit dreien starken probschüssen, jeden kugelschwer, probirt“ und den Wien'schen Centner zu $14^1/_2$ fl. auf Löfflers Kosten auf dem Wasser nach Regensburg geliefert werden sollten. Bestellt wurden 4 Karthaunen, die 40 Pfd., etliche Singerinen, die 28 Pfd. Eisen schossen und 12 Schuh lang waren, dann 4 Doppelnothschlangen, deren jede 14 Werkschuh lang war und 20 Pfd. Eisen schoss, und 10 Schlangen, deren jede 10 Pfd. Eisen schoss und 13 Schuh lang war. Weiter wurden 4 Karthaunen oder Singerinen bestellt, die 20 Pfd. Eisen schossen und 11 Schuh lang waren. Löffler soll auf den einzelnen Stücken nicht das Nürnberger Wappen, sondern Thiere, nach welchen man jedes Stück nennen könne, und die Jahrzahl anbringen. Nürnberg erlegte 4000 fl. bei Mathias Manlich zu Augsburg; der Rest sollte nach geschehener Lieferung bezahlt werden. — Da der Meister vom Kaiser und vom König damals viele Aufträge hatte, sollte mit den Nürnbergischen Büchsen erst im Herbste 1553 begonnen werden; jedoch gestattete der Römische König, dass das Nürnbergische Geschütz vor dem seinigen gegossen werde. Am 17. Februar 1554 waren alle Büchsen gegossen. Nürnberg schickte zur Abwägung und Beschiessung derselben einen eigenen Abgeordneten nach Innsbruck. Bei der Probe gingen einige Stücke auf; Löffler goss sie von Neuem, und diesmal bestanden sie die Probe glänzend. Auf den Doppelschlangen waren Hähne angebracht. Löffler brachte die Geschütze selbst nach Regensburg

und von da nach Nürnberg, wo er mit vielen Ehren empfangen wurde. Er machte dem Rath mehrere Visirungen; dieser liess ihm 551 Centner alten Zeugs und 8 alte Carthaunen, Falkonen und Schlangen im Gewichte zu 120 Centner zustellen.

Brunner. Nürnberg besass um die Mitte des 16. Jahrhunderts an Caspar Brunner einen vortrefflichen Zeugmeister, der ein sehr schönes Zeugbuch und eine Anleitung zum Büchsengiessen schrieb. Dasselbe ist noch vorhanden und mit vielen saubern Zeichnungen versehen.

Kramer. Der Erzbischof zu Magdeburg liess 1554 durch Georg Kramer zu Nürnberg 500 Halbhacken und 100 Scharpfetin im Kostenbetrage zu 1900 Thlr. anfertigen.

Das Büchsen- und Feuerschlossmachen war zu Nürnberg im 16. Jahrhundert eine freie Kunst. Büchsen- und Feuerschlossmacher konnten ihre Arbeiten ungehindert verkaufen, und Handel damit treiben. Sie hatten keine Handwerksordnung; aber ihre Büchsen mussten sie zum Beschiessen und Zeichnen in die Schau bringen.

Mülich. Peter Mülich, Büchsengiesser zu Zwickau, erbot sich im Jahre 1554 gegen den Rath, Büchsen zu giessen; aber dieser war damit schon durch Löffler und andere hinlänglich versehen.

Im Jahre 1559 bestellte Ulm bei den Büchsenmachern Nürnbergs 1000 Hackenbüchsen für sein Zeughaus.

Die Meister des Schlosser- und Büchsenmacherhandwerks zu Coburg wollten im Jahre 1561 die Söhne, Gesellen und Jungen, die zu Nürnberg gelernt und gearbeitet, auf dem Handwerk nicht fürdern, sondern für unredlich halten. Nürnberg nahm sich derselben lebhaft an und begehrte an die Stadt Coburg, dass sie ein solches Unternehmen abstelle.

Im Jahre 1550 wird ein Büchsenschmied Ulrich Weich, und im Jahre 1559 wiederholt der Büchsenmacher Simon Haubitz erwähnt. Ob dieser Name mit den Geschützen in Verbindung steht, die unter dem Namen Haubitzen bekannt sind? — Peter Hurlmess wird 1561 als Büchsengiesser aufgeführt.

15. Plattner und Panzermacher.

Worms, W. von — Der Plattner Wilhelm von Worms hatte für den Ritter Ludwig von Hutten, Amtmann zu Kitzingen, allerlei Rüstzeug gemacht, konnte aber zu keiner Bezahlung kommen, so dass er den Ritter i. J. 1528 durch den Rath ernstlich mahnen liess.

Im Jahre 1544 fragte Augsburg bei Nürnberg an, wie es daselbst mit dem Verkauf fremder Harnische gehalten werde; diese dürften zu Augsburg gar nicht feil gehalten, oder nur saum- oder dutzendweis verkauft werden.

Auch zu Nürnberg durften Kölnische oder andere schlechte Harnische nicht feilgehalten oder verkauft werden. Damals wurden zu Nürnberg sehr viele Harnische und Rüstungen bestellt, die des Kaisers Feinden zugeführt werden sollten. Der Rath verbot solches.

Müllner. Erzherzog Ferdinand von Oesterreich verlangte i. J. 1555 von Nürnberg einige gute Plattner; der Rath schickte den Meister Hanns Müllner nebst zwei „verständigen" Gesellen.

Lochner. Der Plattner Conrad Lochner hatte für den König Sigismund August von Polen mehrere Harnische gemacht, wurde aber nicht vollständig dafür bezahlt; er ging deshalb 1559 selbst nach Polen, um sein Guthaben einzucassiren.

Das Handwerk der Haubenschmiede war zu Nürnberg eine freie Kunst. Als Meisterstück mussten die Plattner machen, entweder einen lichten Hut oder einen Leibharnisch mit Krebs und Hintertheil oder Hinter- und Vordertheil zugleich, und dazu einen Bart. Einige machten als Meisterstück nur Armzeug und Beingewand, wieder andere nur Handschuhe.

Das Anfertigen der Streifentartschen, Geliger, Goller, Mäuslein an Aechsleinscheiben, und der ledigen Rücklein wurde für freies Meisterstück gehalten. Die Harnische und der gewölbte Zeug musste von halbem Stahlzeug gemacht werden, nämlich halb von Stahl, halb von Eisen. Der gewölbte Zeug durfte an Fremde gar nicht verkauft werden.

16. Trompetenmacher.

Neuschel. Die Trompeten wurden gewöhnlich von den Rothschmieden gemacht. Einige verfertigten ausschliesslich nur Trompeten. Ein solcher war der berühmte Trompetenmacher Hanns Neuschel, der i. J. 1493 bei den Rothschmieden als Meister aufgenommen wurde und mit seinen Trompeten ein sehr bedeutendes Geschäft trieb. Im Jahre 1522 kam er mit dem Trompeter des Landgrafen Philipp von Hessen, Namens Lucas, in Streit, so dass dieser drohte, er wolle des Neuschels Waaren in Hessen aufhalten lassen. Es scheint, dieser Streit wurde gütlich beigelegt, und zwar durch Vermittlung des Landgrafen und des Rathes zu Nürnberg. Die Familie Neuschel behauptete mehr als ein halbes Jahrhundert lang den ersten Rang unter den Trompetenmachern. Vor allen zeichneten sich aus, Hanns Neuschel der ältere und sein Sohn Hanns Neuschel der jüngere, und Jorg Neuschel, der noch i. J. 1550 vorkommt.

Stengel. Im Jahre 1558 wird Georg Stengel als Trompetenmacher erwähnt.

17. Uhrmacher.

Bulman. Im Jahre 1497 erhielt Jacob Bulman, Uhrmacher, die Aufnahme als Meister. — Der Rath schickte 1521 seinen Gesandten am Reichstage „vier gemachte leuchter vnd ein horologium“, vielleicht als Geschenk für den Kaiser oder dessen Räthe.

Osterberger. Sebastian Schlick, Graf zu Passaun, bestellte i. J. 1524 bei Andreas Osterberger eine Schlaguhr für die Stadt Königsberg; auch Christoph Schenk, Herr zu Tautenberg, liess 1527 durch Osterberger eine Uhr anfertigen, die dieser später abänderte.

Heus. Der Rath wollte 1528 die Handmühlmuster zu Augsburg besichtigen lassen; er wählte dazu den Uhrmacher und Schlosser (Jorg) Heus „der da ist ein verstendiger werkmann“. — Jorg Heus, Plattschlosser, wahrscheinlich des Uhrmachers Sohn, wurde 1536 als Meister aufgenommen.

Im Jahre 1547 sollten die kaiserlichen Commissarien auf dem Reichstag zu Augsburg von Seite Nürnbergs mit Uehrlein beschenkt werden; aber es waren bei den Meistern „der gleichwol wenig hie“ keine mehr aufzutreiben, da alle vorhandene Uhren gen Augsburg und an andere Orte verführt worden.

Schierer. Lorenz Schierer, Glotschlosser und Uhrmacher, wird i. J. 1550 als ein freier Künstler und redlicher Meister gerühmt.

Plattner. Lorenz Plattner, Uhrmacher und Schlosser, verfertigte 1552 für die Gemeinde Schwand bei Schwabach eine Kirchenuhr, die ihm aber nicht bezahlt wurde, obwohl er sich auf fremde Meister erboten und keine Klage der Gemeinde verlautete. Diese nahm 1554 die Uhr ohne Wissen des Meisters vom Thurme und zerschlug sie, um des Zahlens überhoben zu sein.

Lochner machte i. J. 1556 für Weiprecht von Thüngen ein kleines eingefasstes weckendes Uehrlein, das, wie es scheint, 12 fl. gekostet.

Der Rath schickte dem Paul Grundherr, Nürnbergischen Kriegscommissar im Lager vor Plassenburg, zwei reissende Uhren.

Augsburg stellte 1554 bei Nürnberg die Anfrage, wie es daselbst mit den Uhrmachern gehalten werde. Nürnberg antwortete, es hätte sich etwan zwischen Schlossern und Windenmachern zu Nürnberg des Uhrmachens halben Irrung zugetragen; die Schlosser hätten sich das allein zueignen wollen; er (Rath) habe aber entschieden, das Uhrmachen soll eine freie Kunst sein und beiden gestattet werden, und jedem soll es unverboten sein, seine Arbeit, so er anderst kann, auch zu vergolden oder durch einen Goldschmied oder Gesellen stechen und vergolden zu lassen, doch also dass er dem Hauptwerk einen sichtigen Spiegel lasse, daran man es erkennen mag.

Schölhaimer. Gall Schölhaimer, Uhrmacher, wurde vom Grafen Joachim Schlick i. J. 1557 nach Regensburg berufen.

Hochmut. Die Gemeinde Betzhausen hatte sich 1558 durch den Nürnbergischen Schlosser Peter Hochmut zu Heideck eine Uhr machen lassen, die sie nicht bezahlen wollte.

Kerrner. Auf der Messe zu Frankfurt hatte der Uhrmacher Michel Kerrner aus Nürnberg dem Hanns Jacob von Wachenheim zwei Uhren verkauft; die Bezahlung liess aber so lange auf sich warten, so dass die Wittwe des Uhrmachers den Käufer i. J. 1561 mahnen musste.

Mennt. Das Städtchen Abenberg liess bei Jorg Mennt, Schlosser und Uhrmacher zu Nürnberg, eine Uhr machen; da aber der Uhrmacher dem nicht nachkam, was er versprochen, liess ihn der Rath 1561 mahnen, sein Versprechen zu erfüllen.

Auch München suchte bei Nürnberg Aufschluss über einige Befugnisse der Kleinuhrmacher. Dieses antwortete i. J. 1561, es sei bisher keinem Freikünstler, der das Kleinuhrwerk oder andere Arbeit mache, die vergoldet werden soll, gestattet worden, zum Vergolden eigene Goldschmiedgesellen zu halten, sondern es müssten solche Freikünstler, wenn sie nicht selbst vergolden könnten oder wollten, ihre Werke bei den Meistern des Goldschmied-Handwerks vergolden und mit derselben Zier ausbereiten lassen.

18. Baumeister.

Beheim. Hier begegnen uns zuerst einige Mitglieder der Familie Beheim, die schon seit dem 14. Jahrhundert tüchtige Meister, z. B. Bildhauer, Maler und Erzgiesser aufzuweisen hat. Auch Baumeister hat sie hervorgebracht. Die bekanntesten Baumeister dieses Namens sind Hanns Beheim der Aeltere, Hanns Beheim der Jüngere oder Landbaumeister, und Paul Beheim. — Hanns Beheim der Aeltere wohnte zinsfrei in des Hengels Häusern bei der Peunt. — Hanns Beheim der Landbaumeister wurde 1519 zweimal nach Augsburg berufen, um zu den dortigen Bauten seinen Rath zu ertheilen. Im März 1520 verlangte ihn Augsburg abermals. Er war aber dieser Zeit etwas mit Schwachheit (Unpässlichkeit) beladen und zum Reiten ungeschickt. Er liess sich deshalb auf einem Wägelein gen Augsburg führen, um seinen Rathschlag und sein Gutdünken zu den dortigen Bauten mitzutheilen. Er besass bei dem Kloster Pillenreuth schöne Weiher und Güter, die ihn mit dem Kloster und andern Nachbarn in allerlei Händel verwickelten. Im Jahre 1527 wurde er und sein Vetter Paul Beheim vom Rath nach Italien geschickt, um die dortigen Bauten, insbesondere die Festungen im Gebiet der Venetianer zu besichtigen. Der Rath empfahl die beiden Meister dem Herzog Andreas

Gritti zu Venedig und dem Hieronymus Imhof zu Augsburg, wo sie die Gebäude auch besichtigen sollten. In Venedig wurde ihnen von Georg Uttinger viel freundlicher Wille erwiesen; der Rath verehrte deshalb seiner Hausfrau ein silbernes Trinkgeschirr. Der Landbaumeister wurde i. J. 1528 dem Markgrafen Georg zu Brandenburg auf einige Zeit geliehen. Im Sommer 1530 war er ebenfalls bei dem Markgrafen auf der Plassenburg zur Erkundigung der dortigen Wehren und Befestigungen, die er so gut angegeben, dass sie im Jahre 1554 den Nürnbergischen und den mit ihnen verbündeten fränkischen Ständen ausserordentlich zu schaffen machten. Das folgende Jahr wurde er der Stadt Ulm zu ihren Gebäuden und Befestigungen geliehen. — Paul Beheim, der mit seinem Vetter Hanns Beheim nach Italien geschickt worden, war ebenfalls ein sehr gesuchter Baumeister. Im Jahr 1550 wurde er den Regenten und Räthen zu Onolzbach zu einem grossen Brückenbau, und i. J. 1552 der Stadt Ulm geschickt, die noch mehre Befestigungen und Gebäude in- und ausserhalb der Stadt errichten wollte. Im Jahre 1556 ging er zu dem Bischof Georg zu Bamberg, um etliche vorhabende Gebäu zu Cronach zu besichtigen und zu berathschlagen. Nachdem dieses geschehen, ging er und der Zeugmeister Caspar Brunner zum Bischof Melchior von Würzburg, dem sie die vorhabenden Gebäude zu Königshofen besichtigten und berathschlagten. Obwohl er 1556 mit den Gebäuden und Thürmen sehr beschäftigt war, die der Rath in jener Zeit aufführen liess, begab er sich doch abermals zu Bischof Georg von Bamberg, der sich seines Rathes und Gutachtens zu den Festungsbauten zu Vorchheim bedienen wollte. Auch in den folgenden Jahren, namentlich 1558 und 1559, wurde er vom Bischof zu Rath gezogen, wie die Gebäude zu Vorchheim am zweckmässigsten hergestellt werden mögen. Im Jahre 1558 war er auch bei dem Bischof Friedrich zu Würzburg, der seinen Rath zu den Gebäuden zu Königshofen verlangt hatte.

Harder. Ein tüchtiger Werkmeister, der namentlich in Anlegung von Festungswerken sehr erfahren war und vielfach in Anspruch genommen wurde, war auch Matern Harder von Strassburg, der in des Rathes zu Nürnberg Diensten stand. In den Jahren 1517 und 1518 wurde ihm auf Ansuchen der Grafen zu Mansfeld erlaubt, ihre Schlösser zu besichtigen, und im Jahre 1519 wurde er dem bündischen Heere in Würtemberg beigegeben. Im fränkischen Kriege vom Jahre 1523 lieh ihn Nürnberg dem schwäbischen Bunde zu seinem Anliegen. Auch vom Herzog Georg zu Sachsen und dem Pfalzgrafen Friedrich wurde er damals berufen, um ihre Festungen und Eilgebäude zu besichtigen; er konnte aber nicht kommen, weil er mit dem bündischen Kriegsvolke ausgezogen.

Weber. Meister Jorg Weber der Zimmermann wurde von Fürsten und

Städten zu ihren Bauten gar oft begehrt. Im Jahre 1530 verlangte ihn Regensburg und i. J. 1534 der Churfürst zu Sachsen, zu dem er sich zweimal begab, um die nothwendigen Gebäude zu Coburg anzurichten; seine Abwesenheit von Nürnberg dauerte ziemlich lange, so dass ihn der Rath, der seiner zu den eigenen Gebäuden benöthigt war, zurückrufen musste. Namentlich im Brückenbau war er sehr erfahren. Er wurde 1546 dem Markgrafen von Brandenburg-Ansbach, und 1553 dem Bischof Melchior zu Würzburg, der eine Brücke über den Main bauen wollte, und andern Herrn geliehen. Der Rath bediente sich seiner i. J. 1554 auch bei der Belagerung der Plassenburg.

Des Ansuchens um Nürnbergische Werkmeister war oft gar kein Ende. Im Jahre 1529 verlangten mehrere Fürsten und Städte, darunter Ulm und Breslau, der Rath möge ihnen Werkleute schicken. Den Ulmern schickte er einen erfahrenen Steinmetz, den Fürsten einige Baumeister, die der Gebäu und Festungen kundig, und der Stadt Breslau den Kriegsmann Hanns von Riedling, der der Befestigungen und Gebäude guten Verstand hatte, und zur Zeit der Belagerung Wien's durch die Türken in der Besatzung daselbst gelegen. Gleich nach seiner Heimkunft von Wien schickte ihn der Rath nach Breslau.

Maurer. Schnabel. Zu dem Bau auf dem Ganerbenschlosse Rothenburg wurde 1545 Meister Michel Maurer und zu dem Brücken- und Pfeilerbau zu Schweinfurt im J. 1550 der Stadtmeister und Steinmetz Leonhard Schnabel nebst dem Werkmann Sebastian von München und drei Pumpen und einem Schlagzeug abgesendet. Schweinfurt hatte an Schnabels Rathschlag und Anordnungen ein gut Gefallen. Schnabel wurde i. J. 1551 auch von Bischof Weigand, der bei Hallstadt eine Brücke über den Main bauen wollte, um Rath und Gutdünken angegangen und für einige Zeit nach Bamberg berufen.

Unger. Unter den Baumeistern Nürnbergs ragt auch Meister Georg Unger hervor, der zu vielen Bauten, namentlich zu den Festungsbauten verwendet und in die Niederlande gesendet wurde, um passende Muster und Visirungen zu holen. Im Jahre 1553 sprengte und brach er die eroberten Schlösser zu Bayersdorf und Streitberg, und 1554 die Basteien und Festungswerke zu Plassenburg.

Auch fremde Baumeister kamen nach Nürnberg, um die dortigen Gebäude zu besichtigen, z. B. i. J. 1531 der Baumeister des Herzogs Albrecht von Preussen, dem alle Werke gezeigt, und, da er zu demselben Zwecke auch nach Strassburg und an andere Orte gehen wollte, Empfehlungsschreiben an diese Stadt mitgegeben wurden. Dagegen schickte auch Nürnberg seine Baumeister in fremde Lande und Städte, z. B. nach Italien, Augsburg, Bib-

rach und Amberg u. s. w., um die dortigen Bauten zu besichtigen und Visirungen derselben zu erholen. In Bibrach war ein Spital für „unbesonnene Menschen", das sehr zweckmässig gebaut war. Dieses liess Nürnberg durch seinen Werkmeister Michel Werner i. J. 1531 besichtigen. Der Zeugwart Caspar Brunner und der Schlosser Leonhard Hübner wurden 1550 nach Amberg geschickt, um die künstlichen eisernen Gänge und Geländer zu besichtigen, die an einem dortigen Thurm angebracht waren. Der Rath wollte an einem Kirchenthurm zu Nürnberg auch solche eiserne Gänge und Geländer anbringen lassen.

Nicht immer beschränkte sich Nürnberg auf seine eigenen Baumeister; es suchte auch der auswärtigen Meister Rathschlag und Gutdünken. Im Jahre 1544 verlangte es ein Gutachten des Baumeisters Caspar Waitz zu Frankfurt „der vor andern berümbt wird". Waitz kam nach Nürnberg, besichtigte die Gebäude und that „mit unterweisung und etlichen mustern solches anzeigen, das dem rath zugefallen kam". Reichlich beschenkt verliess er Nürnberg. — Im Jahre 1561 empfahl Landgraf Wilhelm zu Hessen der Reichstadt den Gottfried Toutpres „der als ein geschickter Architekt berümt ist". Der Rath zeigte sich nicht abgeneigt, den Empfohlenen aufzunehmen, obwohl er selbst mit Werkleuten hinlänglich versehen; es sey ihm, antwortete er dem Landgrafen, nit entgegen, wenn Toutpres nach Nürnberg kommen und allda wohnen wolle.

19. Die Malerakademie und Zeichnungsschule.

Um das Jahr 1662 legten einige Kunstliebhaber auf eigene Kosten den Grund zu einer Privat-Akademie. Joachim Nützel, Mitglied des Rathes, war der eigentliche Stifter. Die ersten Direktoren waren der Kupferstecher Jacob von Sandrart und der Baumeister und Maler Elias von Gödeler. Die Akademie hatte Anfangs ihren Sitz in Sandrart's Wohnung, später im ehemaligen Barfüsserkloster und zuletzt im Katharinenkloster. Der jeweilige Baumeister der Republik war ihr Protektor, der die Direktoren ernannte. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts kam das Institut in Verfall. Der Rath beschloss durch Dekret vom 20. April 1703 die Wiederaufrichtung der Akademie, zu der der Baumeister Christoph Gottlieb Volkamer im Jahre 1704 folgende Ordnung entwarf:

Ordnung der Maler Akademie.

Nachdem mit eines Hochedlen Hochweisen Raths allhier hoher Bewilligung für diejenige Liebhaber, so des Zeichnens nach der Natur zu ihren Professionen benöthiget oder sich sonsten an solcher Wissenschaft zu perfectioniren gewillet sind, eine Akademie in denen Wintermonaten angestellet

worden, als sollen diejenige, welche dieselbe frequentiren wollen, sich nachfolgender Ordnung gemäss bezeigen:

1.

Ein Jeder, so diesem Studio obzuliegen gemeint ist, soll sich vorhero bey dem Vorsteher der Akademie behörig anmelden, und an den Unkosten, welche zu Anschaffung und Belohnung der Person, nämlich des Modells und in andere Wege einen Winter über erfordert werden, seinen gebührenden Beitrag erlegen, absonderlich, da einer, der sich mit in die Gesellschaft begebe, das erstemal hineinkommt 1 Fl. 30 Kr. zum Einstand, auch seine wochentliche Gebühr fleissig zu entrichten und die rückständige verfallene Wintermonat gleichfalls zu bezahlen schuldig sein, damit es ordenlich aufgezeichnet und eine richtige Rechnung darüber geführt werden könne, zu welchem Ende dann von den zwei Aeltesten alles eingehende Geld eingenommen, in eine Büchse gestossen und von Beeden ein besonderes Schloss davor geleget, auch die sich ereignende Ausgaben, welche zu Nutze der Akademie anzuwenden, mit Vorwissen aller Interessenten (?), von ihnen ausgelegt, bezahlet und alle Jahr eine Rechnung darüber geführt werden solle.

2.

Sollen zu diesem Exercitio 4 Täge in der Wochen, nämlich von dem Dienstag bis Freytag inclusive gebrauchet, wenn aber ein Feiertag an diesen bestimmten Tägen einfallen würde, ein anderer Abend dazu erwählet werden. Nicht weniger soll ein Jeder, der diese Akademie frequentiren will, sich vor Einuhr der grössern daselbst einfinden, damit man präcise um 1 Uhr anfangen und die angesetzten Stunden völlig abwarten könne.

3.

Bey denen Zusammenkünften soll sich ein Jeder modest, still und ehrbar erzeigen, keiner dem andern verhinderlich oder beschwerlich fallen, sondern sogleich beim Eintritt in das Zimmer aus dem in selbigen hangenden Säcklein ein mit Ziffern bezeichnetes Kügelein herausheben und sich dann an dem mit eben dergleichen Numero bemerkten Platz seinen Sitz und Stelle nehmen.

4.

Ein Jeder soll sich alles Schandirens, Tumultuirens, Hadern und Streitens gänzlich enthalten, oder da Jemand sich dessen frevenlich unterstehen und wider des Vorstehers Abmahnen einen Unfug erregen würde, mit einer Straf von etlichen Kreuzern angesehen werden, worüber die Aeltesten von der Akademie zujudiciren haben sollen, auch nach Befinden des Verbrechens

eines hochedlen Raths ernsten Einsehens und scharpfer Straf gewärtig sein. —

5.

Der Vorsteher der Akademie solle bei jedweder neuer Stellung oder Positur vorher einen nervosen und deutlichen Discurs zur Information und Nachrichtigung halten und anweisen, was man vornehmlich in Acht zunehmen und wessen man sich zubefleissen haben werde.

6.

Es soll auch einem Jeden erlaubt sein, bei dem Vorsteher über ein oder anders anzufragen und Unterricht, doch mit Bescheidenheit einzuholen und seine Zeichnung vorzuweisen, keiner aber den andern deswegen auslachen oder beschimpfen.

7.

Soll ein Jeder, der die Akademie besucht, und zum Zeichnen hineingehet, bei Endigung derselben seinen Rückstand an dem gewöhnlichen Beitrag richtig abstatten, auch einen akademischen Riss mit Unterschreibung seines Namens hinterlassen, welche von dem Vorsteher fleissig aufzuheben und zuverwahren sind, damit man alle Jahr erfahren möge, wie er sich im Zeichnen gebessert und profitirt habe, welche Aufbehaltung der Riss auch dazu dienen soll, dass, wann die Akademie durch Verehrung oder Ersparung von den eingelegten Geldern zu einigem fundo gelangen würde, man bey jedesmaliger Endigung der Akademie denen Scholaren, welche sich vor Andern hervorgethan, fleissig bezeiget und wohl gelernet haben, einige Prämia ausgetheilet werden können.

8.

Endlich soll auch unverwehrt sein, einen Fremden oder andern Liebhaber mit in die Akademie zubringen, weil solches zur Recommendation und Aufnehmen des Studii gereichen kann.

Diese Ordnung wurde vom Rathe bestätigt und Johann Daniel Preissler durch Verlass vom 15 Dezember 1704 als Direktor anerkannt. Dieser gab sich sehr viele Mühe, die Anstalt zu heben. Zur Aufmunterung wurden ihm durch Verlass vom 7 März 1707 jährlich 12 Thaler aus den Fonds des Bauamtes bewilligt; weitere Bezüge aus der Staatskasse hatte er nicht. Im Jahre 1716 gründete er die Zeichnungsschule für Knaben und Handwerkslehrlinge, die mit der Malerakademie verbunden und zum Unterschied die kleinere Zeichnungsschule genannt wurde, während man die Akademie als die grössere Zeichnungsschule bezeichnete. In dem Memorial, worin er die

Errichtung einer Zeichnungsschule für Knaben und Lehrlinge bei dem Rathe beantragte, äusserte er sich darüber folgender Maassen: „Euer Gnaden und Hochadeliche Herrlichkeit wird von selbsten Hocherleucht bekannt sein, was grossen Nutzen die Zeichen-Kunst bey allen Gewerben und Handwerkern schaffen kann, wenn zumahl die liebe Jugend allhier zeitlich und mit Grund darzu sollte angewiesen werden. Im Fall nun Euer Gnaden und hochadel. Herrlichkeiten dies so nützliche und nöthige als höchst rühmliche Werk dero lieben Burgers-Kindern zum sonderbaren Vortheil anzurichten gnädig belieben sollten, als wollte ich in gehorsamst und unterthäniger Veneration gegen meine hochgebietende Obrigkeit und aus Liebe gegen meine Mitburgern mich zu solchem Werk hiemit ganz willig und auf Veranlassen Herrn geheimen Raths von Hochmanns auch anderer Patronen erboten haben, mit dem schuldigsten Erbieten, wofern Euer Gnaden und hochadel. Herrlichkl. mich vor tüchtig zu diesem Werk erkennen könnten, ich der lieben Jugend als ein getreuer Lehrmeister in der Zeichenkunst nach dem von dem gütigen Gott mir verliehenen Talent an die Hand zugehen, keine Mühe noch Fleiss sparen wollte. Und obschon dieses Vorhaben im Anfang schwer zu sein scheinen sollte, so hoffe ich doch zu Gott, dass es mit dessen Beistand und unter desselben Segen einen guten Fortgang gewinnen würde, wenn man es folgender Gestalt tractirte: Es müsste nämlich diese Zeichenschul in der gewöhnlichen Akademia-Stuben im Katharinakloster alle Mittwoch und Sonnabend Nachmittags gehalten werden, daselbst man sowohl die Anfänger als Andere, die schon etwas avancirt sind, unterrichten, auch um mehrer Ordnung und Leichtigkeit willen die Schulen in 4 Classen unmassgeblich eintheilen könnte, und wäre von 1 bis 2 Uhr die Anfängere, denen man die Regeln der Zeichenkunst beizubringen hätte, vor die erste Classe, dann von 2 bis 3 Uhr aber diejenigen, so weiter avancirt, und mit welchen man von denen Gemüthsbewegungen, auch von denen Armen, Schenkeln und Leibern zutractiren hätte, und als die zweite Class wäre, von 3 bis 4 Uhr hingegen diejenigen, welche zur dritten Class tüchtig wären, darinen man ihnen von denen Figuren, deren Proportionen, auch denen Römischen Statuen und andern guten Zeichnungen Unterweisung geben könnte, und endlichen von 4 bis 5 Uhr als die letzte Class, darinnen man ihnen den Weg nach dem Leben zu zeichnen, mit Vorlegung körperlicher Dinge, als von Wachs oder Gips bahnen könnte, auch jedesmahl zu Ende eines Monats einige Unterweisung von der Anatomia vornehmen könnte, damit diejenige, so künftighin Lust hätten, in die Academia zugehen, desto leichter und schicklicher zur Zeichnung nach dem wahren Leben zugelangen grossen Vortheil haben würden. Gleichwie aber nun solch dem gemeinen Wesen selbst höchst nützliches Werk nicht ohne grosse Mühe, Sorg, Fleiss und Nach-

denken, auch mit nicht geringer Verabsäumung meiner ordentlichen Profession und Oekonomie geführet werden kann, als lebe des unterthänigen Vertrauens zu Euer Gnaden und hochadel. Herrlichk. hohen Milde und Güte, sie werden mich davor mit einem geringen Douceur zu begnadigen keinen Anstand haben. Und würde mir und meiner von dem lieben Gott bescheerten zahlreichen Familie eine merkliche Consolation geschehen, wann ich nebst einer freien Bewohnung, auch Nothdurft an Holz und Brot aus Gnaden erlangen könnte. Ich gelobe für solche hohe Gnade, nicht nur allen ersinnlichen Fleiss nach meinem Vermögen dahin anzuwenden, dass obgedachtes Werk zu Gottes Ehre, Eines Hochedlen und Hochweisen Raths, meiner lieben Obrigkeit, hohen Wohlgefallen und unsterblichen Nachruhm, und der lieben Jugend, ja sämmtlichen Burgerschaft ungezweifelten Nutzen ausschlagen soll, sondern auch Gott den Allmächtigen nebst den Meinigen vor beglückte langwierige und dero gesegnete Regierung, auch immerwährendes Hohes Wohlergehen mit unsern demüthigen Gebet Herzeifrig anzuflehen."

Dieser Vorschlag Preissler's wurde vom Baumeister Christoph Gottlieb Volkamer bestens begutachtet. Er war jedoch der Meinung, man soll in die Zeichnungsschule nur solche junge Leute aufnehmen, die bei den Handwerken schon aufgedungen und in der Lehre sind, oder von welchen vorausgesetzt werden könne, dass sie sich irgend einem Handwerk widmen werden. Es müsse gewarnt werden, „dass aus ihnen später keine eingebildete Zeichner und hernach Müssiggänger entstehen". Der Antrag Preissler's wurde genehmigt; der Baumeister ernannte ihn zum Direktor der Schule, und der Rath bestätigte diese Ernennung, so dass also Preissler die Akademie und die Zeichnungsschule zugleich dirigirte. Als Direktor der letzteren bezog er vom Rath jährlich 50, später 75 Fl., von den 60 Schülern alle Vierteljahre je 15 Kr. und zu Neujahr 20 Fl., so dass sein Gesammtgehalt ungefähr 155 Fl. betrug. Als Direktor der Akademie erhielt er 12 Thaler, oder 18 Fl. aus dem Bauamt, und die Zinsen eines Legates von 500 Fl., das Christoph Gottlieb Schmied im Jahre 1718 der Akademie in seinem Testamente vermacht hatte. Schmied schenkte der Akademie auch alle seine Bücher, Scripturen, Zeichnungen und Vasen. Im Jahre 1719 stiftete der geheime Rath Heinrich Christoph von Hochmann zur Zeichnungsschule ein Kapital von 2000 Fl., deren Zinsen nach einem Rathsverlasse vom 26. Februar 1752 zur Hälfte zur fernern Aufnahme der Akademie oder der beiden Zeichnungsschulen, zur andern Hälfte aber zur Aufbesserung des Direktorgehaltes der grössern Zeichnungsschule oder Akademie verwendet werden sollen. — Weitere Nachrichten sind zu finden in der Geschichte der Nürnbergischen Malerakademie, die G. A. Will zum Gedächtniss ihrer hundertjährigen Dauer im Jahre 1762 zu Altdorf erscheinen liess.

20. Der schöne Brunnen.

Im Frühling 1587 gab der Rath Befehl, dass der schöne Brunnen am Markt mit Gold und Farben belegt und gemalt werden soll. Der Maler Enders Herrneisen von Würzburg erhielt den Auftrag, eine Visirung dazu zu liefern. Der Maler forderte für das Vergolden und Malen die runde Summe von 1300 Fl., und die Ertheilung des Nürnberger Bürgerrechts, das er früher schon gehabt, aber aufgegeben hatte. Der Rath beschloss am 24. May 1587, ihm das Bürgerrecht zu schenken.

„Dieweil aber solche Verneuung verdingter massen etwas schlecht angesehen vnd des golds daran zuwenig gewesen“ wurde von dem Rath für gut angesehen, mit der Vergoldung besser anzusetzen, und dem Herrneisen zu den verdingten 1300 Fl. noch eine Summe von 200 Fl. bewilligt.

Im September 1587 war auch das neue Gitter um den schönen Brunnen vollendet und aufgerichtet. Es wurde von dem Schlossergesellen Paulus Khun verfertigt, aber viel schöner und künstlicher als es ihm angedingt worden. Er erhielt für das Pfund 5 Kreuzer und im Ganzen 854 Fl. Es war mit ihm um $3^1/_2$ Kr. für das Pfund gedingt, aber der Rath gab ihm 854 Fl. dafür, so dass das Pfund auf 5 Kr. zu stehen kam.

21. Vermischtes.

Herzog Sigmund von Oberbayern schickte der Markgräfin Anna von Brandenburg, Gemahlin des Markgrafen Albrecht Achilles, geb. Prinzessin von Sachsen, im Jahre 1475 ein Gemälde, nämlich „ain tüchel, daran vnser frawen pildnuss mit subtiler arbait gemalet ist.“ Also wird das Gemälde vom Herzog bezeichnet in seinem Briefe, der datirt ist „Grünwald an mitichen nach vnser frawen tag assumptionis 1475.“ Die Markgräfin dankte dem Herzog in einem freundlichen Schreiben.

Im Jahre 1518 und 1519 liess der Rath zu Nürnberg die St. Kunigunden-Kapelle in der Stadt renoviren, sodann „in besorgniss täglicher sterbläuft“ einen neuen Kirchhof zu St. Rochus bauen, einen andern Kirchhof vor der Stadt an St. Johannsen Kirchen erweitern, St. Leonharts Kirchhof durch Gebäude für die Sondersiechen und durch eine pflegliche Wohnung für den Pfarrer und Messner verändern. — Im Jahre 1522 wurde die Pfarrkirche zu St. Lorenzen gründlich reparirt, und viel Gerüstwerk darin aufgeschlagen. Die Orgel liess der Rath erneuern und mit einem ganz neuen Schreinerwerk versehen. Die Arbeiten an der Orgel machte Meister Blasius Lemman; der Rath liess ihn mahnen, seine Arbeit zu beschleunigen.

Im Jahre 1727 wurde der Bau der sogenannten A B C Brücke angefangen. Er dauerte vom 2. August 1727 bis zum 4. Dezember 1728 und wurde geführt von den Steinmetzen Ulrich Mösel und Georg Michel und kostete sammt den Krämen, die darauf angebracht waren, die Summe von 13702 Fl. 6 Kr. 1 Pf., wovon der Bildhauer Promig für die Wappen 30 Fl., Daniel Preissler für die Zeichnung der Medaille, wovon ein Exemplar in den Brückengrund gelegt, das andere in der Losungsstube aufbewahrt wurde, 3 Fl., und Caspar Gottlieb Laufer für die Herstellung der zwei Medaillen 38 Fl. 50 Kr. erhielt. Die beiden Steinmetzen wurden für ihre Mühe und ihren Arbeitslohn mit 3000 Fl. abgefunden.

Nürnberg. **Josef Baader.**

BIBLIOGRAPHIE UND AUSZÜGE.

Neue Publication der Raphaelischen Stanzen. Unter dem Titel: „Le Pitture delle Stanze Vaticane dette le Stanze di Raffaele, descritte e dichiarate da *Francesco Cerroti*, Bibliotecario della Corsiniana, e intagliate a bulino da varii artefici a spese e cura del Cav. *Pietro de Brognòli*, Roma (dalla tipografia Salviucci) 1868" erscheint eine neue Kupferstich-Publication der Raphaelischen Stanzen. Ueber die künstlerische Ausführung der auf zwanzig berechneten Blätter, von denen theils durch deutsche, theils durch italienische Stecher im Frühjahr dieses Jahres acht vollendet waren, berichtet Herr Dr. Riegel, dass man versucht hat, dieselben in der Art Marc-Antons zu halten und dass sie eben deshalb wesentlich von allen früheren Publicationen abweichen. Herrn Dr. Riegel verdanken wir überdem die Mittheilung der Aushängebogen von Cerroti's Vorrede des Werkes. Dieselbe giebt auf 12 Folioseiten italienisch, spanisch und französisch eine kurze Baugeschichte des vaticanischen Palastes und eine vorläufige Mittheilung über neue Forschungen zur Geschichte der Malereien, welche der Verfasser in einem „Ragionamento separato" ausführlicher veröffentlichen will. Als Resultate derselben bezeichnet er, dass Piero dei Franceschi nicht unter Nicolaus V. und vielleicht nie im Vatican gemalt hat, dass der angebliche Agostino Bramantino nicht existirte und dass Bartolomeo Bramantino 1508 unter Julius II., welcher überhaupt die ersten Malereien in den Stanzen und zwar nicht vor dem 11. Sept. 1508, dem Todestag des Cardinal Franciotti beginnen liess, gleichzeitig mit Raphael, Perugino, Lorenzo Lotto, Sodoma und Giovanni Ruisck in den Stanzen beschäftigt war.

Die weitläufigen Erörterungen über Raphael's Ankunft und Beginn seiner Malereien beziehen sich nicht auf neue urkundliche Forschungen; über die decorative Ausstattung der Loggien wird erwähnt, dass nach einer handschriftlichen Notiz *Fea's* in der Chigiana Giovanni Barile vom 1. Nov. 1514 bis October 1521 mit den Holzschnitzereien um den Lohn von 420 Gold-Ducaten beschäftigt war.

Sammt-Brueghel Vater und Sohn. — *Alfred Michiels* veröffentlicht in der Gazette des Beaux-Arts (1868, I., S. 105 fg.) ausführliche Mittheilungen über Jan Brueghel van Vlours oder Sammt-Brueghel (so, oder Bruegel, nicht Breughel, sind sämmtliche Gemälde und Stiche des Meisters bezeichnet) und dessen gleichnamigen Sohn, getauft 13. Sept. 1601, zuletzt erwähnt 1677. Des Letzteren Existenz war zwar bisher nicht, wie der Verfasser glaubt, unbekannt (Nagler nennt ihn im Künstlerlexicon, erwähnt ihn aber nicht in dem Artikel über die Familie Brueghel, Monogr. I. 889), aber es waren ihm die drei von ihm herrührenden Bilder der Dresdner Gallerie (739, 740, 741), welche mit 1641 u. 42 bezeichnet sind, nicht zugeschrieben. In der That würde ohne die Jahreszahl die vollkommene Aehnlichkeit der Kunstweise bei Vater und Sohn keinen Anlass gegeben haben, diese Bilder dem ältern Brueghel abzusprechen. — Zu den Schülern desselben zählt der Verfasser noch den im Braunschweiger Museum vertretenen *Abraham Gouvaerts*, Geburtsjahr unbekannt, gestorben zwischen 17. Sept. 1626 und demselben Tag 1627, dessen unsre Künstlerlexica nicht erwähnen.

Documente über P. P. Rubens. *Armand Baschet* beschliesst in der „Gazette d. B.-A.“ (1868, I., S. 326 fg., 479 fg.) die Mittheilung von Documenten des Archivs zu Mantua über Rubens' Aufenthalt in Italien. Die beiden bezeichneten Artikel umfassen die Zeit seines Aufenthalts in Genua (1607) und den letzten Aufenthalt in Rom (1608). Im letzteren drei ausführliche (auch im italienischen Originaltext mitgetheilte) Briefe Rubens' aus Rom an seinen Beschützer beim Mantuanischen Hofe, Annibale Chieppio. — Im „Archiv für die Geschichte des Niederrheins“, herausgegeben von *Th. J. Lacomblet*, fortgesetzt von *Woldemar Harless* in Düsseldorf, werden vier bisher unedirte Briefe Rubens' an den Pfalzgraf Wolfgang Wilhelm (datirt Antwerpen 1619—21) im italienischen Originaltext mitgetheilt.

Berichtigung.

Michelangelo's Madonna von Brügge. Es ist mir im 8. und 9. Hefte des ersten Jahrganges der Zeitschrift für bildende Kunst (pag. 223) zum Vorwurfe gemacht worden, die Entstehungszeit der Madonna von Brügge unnöthigerweise in die Jahre 1499/1500 verlegt zu haben. Das Britische Museum besitze ein Blatt, auf dem die erste Idee dieser Madonna zugleich mit Studien zu denjenigen Figuren der Michelangelo'schen Cartons der Badenden (1505) zusehen sei, welche Marcanton's bekannter Stich uns erhalten hat.

Da es einige Zeit erforderte, eine Photographie des genannten Blattes zu erhalten, so kann ich mich erst jetzt aussprechen.

Allerdings zeigt dasselbe die Skizze einer weiblichen Gestalt mit einem Kinde, die, ganz im Allgemeinen betrachtet, einige Verwandtschaft mit der Madonna von Brügge hat, im Einzelnen jedoch bedeutend abweicht. Beide Kniee haben auf der Skizze dieselbe Höhe, während bei der Statue das linke in so auffallender Weise höher steht, dass kaum anzunehmen ist, Michelangelo habe diese Stellung nicht von Anfang an im Sinne gehabt.

Indessen nehmen wir an, es sei auf dem Londoner Blatte die erste Skizze der Madonna von Brügge angedeutet worden: unmöglich dagegen ist es, in dem auf dem Blatte befindlichen Gestalten nackter Männer Studien zu der Gruppe zu erkennen, welche Marcanton's Stich enthält. Es sind ganz andere Figuren, und Alles was daraus gefolgert worden ist, beruht mithin auf einem Irrthume.

H. Grimm.



Für die Redaktion verantwortlich: Dr. A. v. Zahn in Leipzig.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.



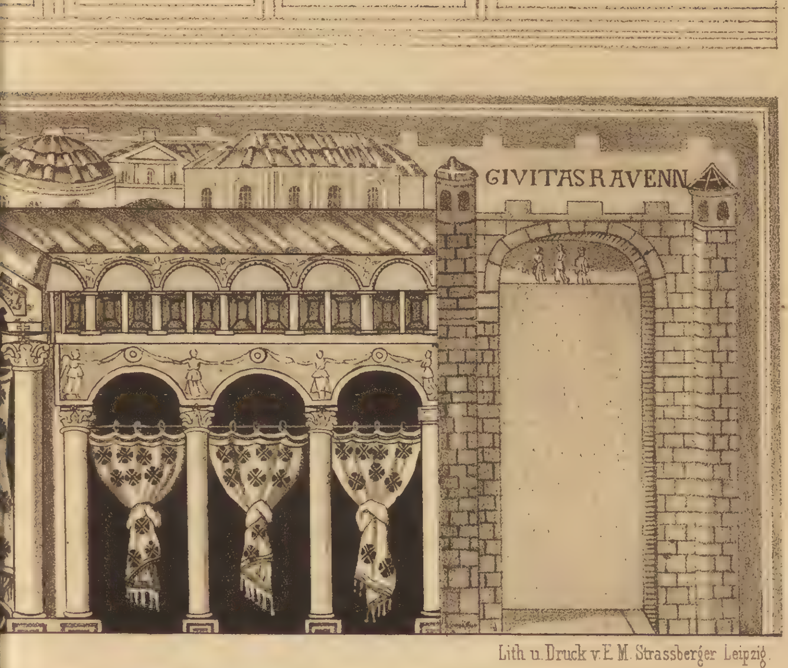


Aufgenommen u. gez. v. R. Rahn.

DER RAVENNATISCHE KAISERPALAST NA

Verlag v. E.

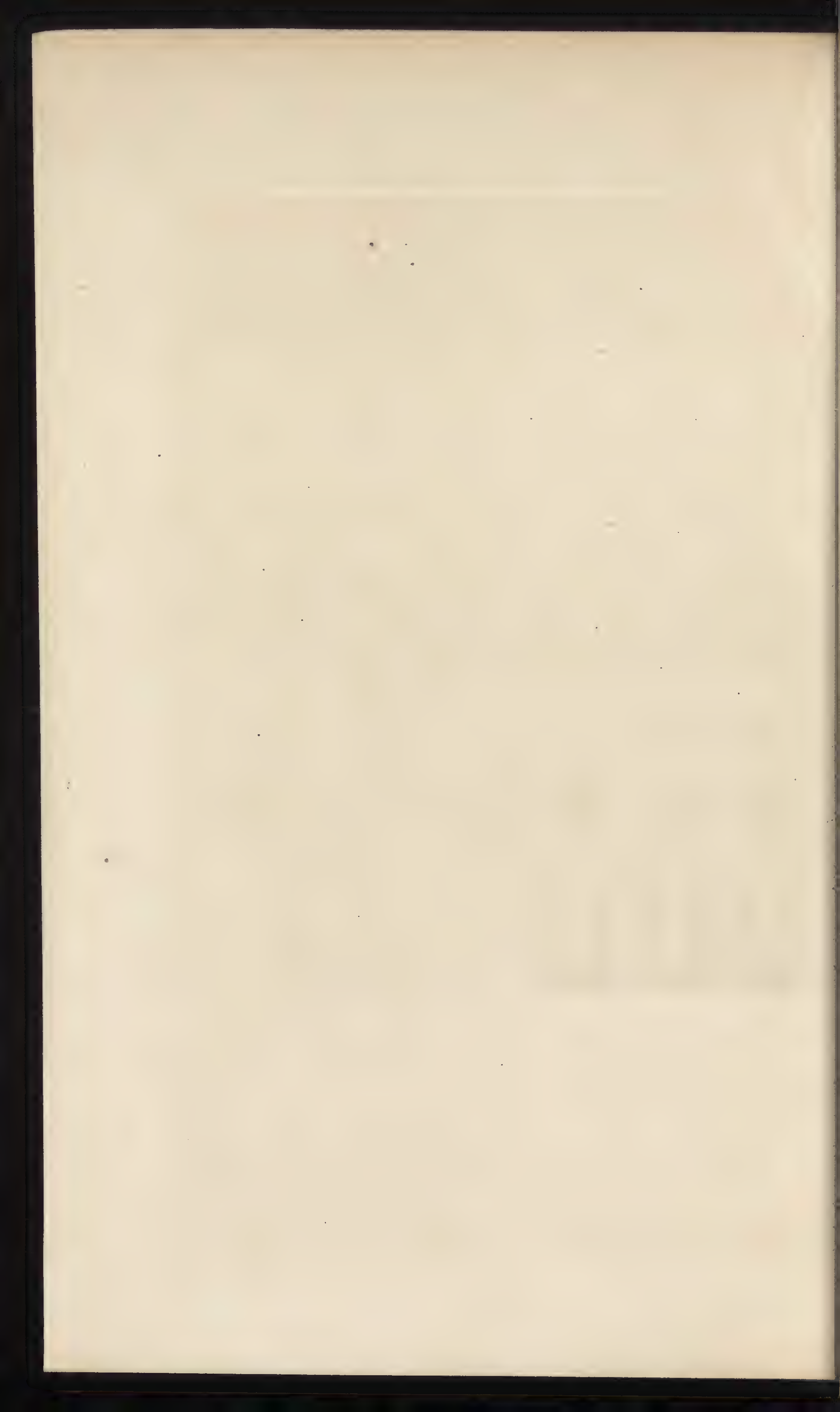
Beilage zu Heft IV. 1868.



Lith. u. Druck v. E. M. Strassberger Leipzig.

DEM MOSAIK IN S. APOLLINARE NUOVO.

emann in Leipzig.



Ein Besuch in Ravenna.

Von

Dr. J. Rudolf Rahn.

(Schluss.)

Im Jahre 489 begann Theodorich an der Spitze seiner Ostgothen jenen denkwürdigen Zug nach Italien. Zweimal schlug er den Odoaker und nach einem Kampfe von gleicher Bitterkeit wie Ausdauer hielt nur noch Ravenna dem Sieger Stand. Aber die Noth einer fast dreijährigen Belagerung und die Gefahr eines Aufstandes zwangen den Odoaker zur Unterwerfung. Nach wenigen Tagen erfüllte ein gewaltsamer Tod das Schicksal des Tapfern, dessen Vergangenheit ihn eines besseren Lohnes gewürdigt hätte. Der Ruhm des Friedens und des Wohlstandes knüpft sich unzertrennlich an die 33jährige Regierung Theodorichs. Während eine Reihe von unbedeutenden Namen den Thron von Byzanz beherrschen, erlebt Italien noch einmal des Glück der Ruhe und der politischen Grösse. Die Achtung des Abendlandes vor einem Regenten der im Stolze des Sieges sein Schwert in die Scheide gesteckt hatte, sicherte seinem Reiche einen dauerhaften Bestand und erhielt einen weiteren Nachdruck durch die häuslichen Verbindungen des ravennatischen Hofes. Den Besiegten überliess Theodorich die Ausübung der Künste des Friedens, wobei es ihnen weder an Schutz noch an königlichem Entgegenkommen fehlte. Seine Gothen dagegen bildeten die stets kampfbereite Heerkraft des Landes. Auf allen Gebieten zeigte sich das Streben jene Schäden zu heilen, die eine sturmvolle Vergangenheit hinterlassen hatte. Die Kunst erfreute sich wieder einer besonderen Pflege und Theodorich begnügte sich nicht allein durch einen besonderen Erlass die Werke des Alterthums zu schützen, Verona, Pavia, Spoleto und Terracina wurde mit neuen Bauten geschmückt und Ravenna in erster Linie bildete den Schauplatz einer umfassenden Kunstthätigkeit.

Schon das Bedürfniss nach eigenen Kirchen bedingte eine beträchtliche Anzahl von Neubauten. Ihre Namen und theilweise die Monumente selbst, die Bischof Agnellus nach Vertreibung der Arianer in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wieder dem katholischen Ritus weihte, sind noch erhalten. Auffallender Weise werden mehrere derselben als bischöfliche Kirchen erwähnt.*)

*) So die Kirche des h. Eusebius unweit des Campus Coriandri, die Kirche des h. Georg, S. Sergius in der Classis und S. Zeno in Caesarea.

Als die eigentliche Hauptkirche (denn Agnellus bezeichnet sie ausdrücklich als Ecclesia matrix) der Arianer erscheint die Basilika S. Teodoro, eine der ältesten Stiftungen, die schon vor Ankunft Theodorichs, angeblich seit 206, bestand und auch den Namen Spirito Santo führt, weil dort die Legende jene Bischofswahl des h. Severus durch die Taube stattfinden lässt. Die noch bestehende Kirche, eine dreischiffige Säulenbasilika von mässigen Dimensionen, zeichnet sich durch ihre beträchtlichen Breitenverhältnisse aus; die sieben Säulenpaare des Mittelschiffs scheinen, wie die ungleiche Form und Grösse der Schäfte und Kapitäle beweist, verschiedenen altchristlichen Perioden anzugehören. Einige der Kapitäle tragen der Composition und der Einzelbehandlung nach den byzantinischen Charakter, bei andern dagegen weist die rundliche Zeichnung der Akanthusblätter ganz unzweideutig auf abendländische Technik hin. — Durchwegs findet sich der für Ravenna so charakteristische Kämpferaufsatz, der gegen das Mittelschiff jedesmal mit einem flachen Kreuze geziert ist. Haupt- und Seitenschiffe sind flach gedeckt, die Apsis hat nach aussen die alte Polygonalform bewahrt. Vor der Kirche befindet sich eine offene Vorhalle, die Säulen sind in höchst wunderlicher Weise zur einen Hälfte senkrecht, zur andern spiralförmig gekehlt und mit vertieften Kreuzen verziert, ein Schmuck der ähnlich an dem Ciborium des h. Eleucadius in S. Apollinare in Classe*) wiederkehrt und ohne Zweifel wie jenes als Arbeit des 8. oder 9. Jahrhunderts angesehen werden muss.

Neben Santo Spirito, durch einen vorliegenden Hof getrennt, steht das Baptisterium der Arianer. Die Identität dieser Anlage mit der Taufkirche der Orthodoxen ist neuerdings ebenfalls durch die emsigen Forschungen des Cavaliere Lanciani nachgewiesen worden.**) Das kleine Achteck zeigt vier halbrunde Ausbauten überkreuz und eben so viele Eingänge in den Diagonalseiten.***) Ein Kuppelgewölbe, das unmittelbar auf den Schildbögen der Umfassungsmauer aufsetzt, überspannt das Innere, das zum Theil mit rohen Gemälden aus der Zopfperiode geschmückt ist und jetzt den Anblick höchster Verwahrlosung darbietet. Aehnlich wie die orthodoxe Taufkirche mag ehedem das ganze Baptisterium im Schmucke reicher Mosaiken geglänzt haben.

Nur die Kuppel hat diese Auszeichung bewahrt, es wiederholt sich hier mit wenigen Abänderungen der Grundgedanke des Gewölbemosaiks von S. Giovanni in Fonte. Im Scheitel erscheint hier die Taufe Christi, allein die

---

*) Vgl. die Abbildung bei v. Quast, Ravenna Taf. IX, Fig. 6 und 7.

**) Lanciani bei de Rossi, Bulletino a. a. O.

***) Nur die eine der vier Exedren, die östliche, hat sich gegenwärtig noch erhalten, sie dient als Chornische, die übrigen sind niedergerissen und ihre Eingangsbogen nachträglich zugemauert worden.

Anordnung der Figuren ist die umgekehrte: Johannes steht rechts, Christus und der Jordan links, darüber schwebt die heilige Taube aus deren Schnabel sich eine fächerartige Wolke auf den Täufling herunter senkt. Johannes hält keine Schale, sondern legt die Rechte mit einer sanften Bewegung auf das Haupt Christi. Das Kreuz in der Rechten des Täufers ist zum Rohrstabe mit gewundenem Haken geworden. Im orthodoxen Baptisterium ist das Haupt Johannis streng im Profile gehalten, hier wendet sich dasselbe mehr der Vorderansicht zu und ist auch nicht durch einen Nimbus ausgezeichnet, nur Christus trägt einen solchen und zwar von Gold; das violette Gewandstück, das sich im orthodoxen Baptisterium um den Leib des Täufers schlingt, ist hier zum Fell geworden. Die Stellung mit vorgeschobenem Spielbeine ist die nämliche wie in dem älteren Originalbilde; weil jetzt aber beide Füsse auf demselben Felsplane stehen, erscheint die ganze Haltung tänzelnd, spielend; man sieht, das Original hat dem Künstler wohl vorgeschwebt, allein dasselbe ist hier flau und gedankenlos wiederholt worden. — Christus, der im orthodoxen Baptisterium schon den bekannten männlichen Typus zeigte, ist unbärtig, mit schwarzen, lang herunterfallenden Locken, fast knabenhaft dargestellt; im übrigen ist seine Haltung dieselbe wie in S. Giovanni in Fonte, nur leichter, natürlicher, ungezwungener. Der Jordan, diesmal ohne Beischrift, sitzt ausserhalb des Flusses. Mit dem rechten Arme stützt er sich auf eine Wasserurne und hält eine Schilfruthe; die geöffnete Linke hebt er zum Zeichen der Verehrung empor. Der reizende Gedanke, ihn bei der Taufe als handelnde Person auftreten zu lassen ist also aufgehoben. Haare und Bart sind weiss, das Gesicht trägt rohe Züge; zwei Krebsscheeren, die er auf dem Haupte trägt unterscheiden ihn von dem Gefährten im orthodoxen Baptisterium. Unterleib und Beine kleidet ein grünes Gewandstück mit gelben Lichtern. In der Modellirung des Nackten sind weisse Lichter angewendet, allein es fehlt hier überall der graue Zwischenton, der in dem Originalbilde noch angewendet wurde. Die Contouren, hier dunkelroth, überwiegen noch mehr, so dass die Figuren ein steifes hartes Ansehen bekommen. Endlich ersetzt ein Goldgrund die dunkelgelbe Fläche, von der sich das Bild in S. Giovanni in Fonte abhebt. Unter diesem Medaillon, bloss durch eine bunte Borte getrennt, schreiten auf Goldgrund die Apostel. Petrus, was im orthodoxen Baptisterium noch nicht der Fall war, trägt den Schlüssel, Paulus eine Schriftrolle. Die übrigen halten die bekannten Kronen, Beischriften fehlen. Die einfache Reihenfolge ist aufgelöst, die einzelnen Gestalten, durch Palmbäume getrennt, wenden sich einem mittleren Throne zu. Die bunten Kissen und die reichen Tücher, womit dieser geschmückt ist, sowie das reich beperlte Kreuz auf dem Sitze, erinnern an ähnliche Motive in dem Architekturfries von S. Giovanni in Fonte. Die Köpfe tragen ein individuelles Gepräge; vier der Apostel

zeichnen sich durch weisse Haare aus, die übrigen sind braun gelockt. Verglichen mit den meisten römischen Mosaiken sind die Figuren immer noch weich und edel gehalten, den Gestalten im orthodoxen Baptisterium indessen stehen sie bei weitem nach. Die Köpfe sind so gut wie einfarbig, die Umrisse schwarz und schwer, die Zeichnung stellenweise unschön und eckig. Die Hast der Bewegungen, welche in S. Giovanni in Fonte auffiel, ist hier gemildert, im Wurf der völlig weissen Gewänder, sowie in gewissen wiederkehrenden Bewegungen aber erkennt man den unzweideutigen Einfluss des Originals. Der Architekturfries, der das Kuppelmosaik des orthodoxen Baptisteriums abschloss, fehlt. Das Alter dieses Mosaiks ist unbekannt; nicht mit Unrecht vielleicht schreibt Burckhardt dasselbe der Zeit des Bischofs Agnellus zu, wo das nunmehr dem katholischen Ritus geweihte Baptisterium mit einem westlichen Langhause versehen und als Kirche S. Maria in Cosmedin mit einem griechischen Basilianerkloster verbunden wurde.

Die grösste der arianischen Basiliken in Ravenna selbst ist die von Theodorich erbaute Kirche S. Martinus in Coelo aureo. Diesen Namen erhielt sie von ihrer glänzenden Ausstattung, wahrscheinlich, wie die älteren ravennatischen Topographen dies berichten, von der reich vergoldeten Felderdecke. Man erinnert sich dabei der Kirche S. Gereon zu Cöln, die gleichfalls ihrer Mosaiken wegen „ad Sanctos aureos" genannt wurde. Seit dem 9. Jahrhunderte führt sie den Titel S. Apollinare nuovo, weil damals die Gebeine des heiligen Apollinaris aus der von den Sarazenen bedrohten Kirche in der Classis hierher gebracht worden waren. Die Kostbarkeit der Ausstattung und die Nähe dieser Basilika zum Palaste lassen vermuthen, sie sei die königliche Hofkirche gewesen. — Apsis und Vorhalle sind späteren Umbauten gewichen, der hohe runde Glockenthurm ist ohne Zweifel späteren Datums, nach Hübsch ungefähr ein Jahrhundert jünger als die Basilika. Das Mittelschiff dagegen bietet noch heute das seltene Beispiel einer wohl erhaltenen Innendecoration aus altchristlicher Zeit (Fig. 5.) Vierundzwanzig altchristliche Säulen von prokonnesischem Marmor theilen die Schiffe. Marmorkapitäle und Kämpferaufsätze zeigen die ächt byzantinische Form. Erstere,

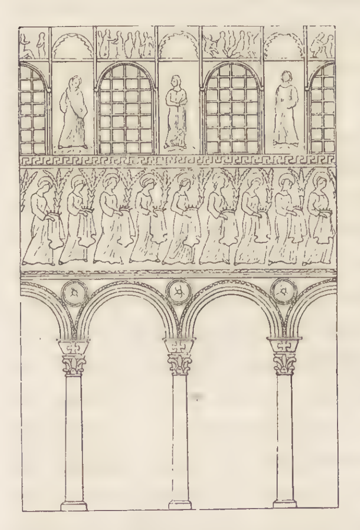


Fig. 5. S. Apollinare nuovo zu Ravenna. System des Mittelschiffes.

deren schwerfälliges Blattwerk in völlig schematischer Weise den Kelch umkleidet, erinnern auffallend an die Kapitäle im westlichen Kreuzarme des Doms zu Ancona. Das eine derselben trägt das Zeichen ΛЄ (die griechische Zahl 35), vielleicht eine Chiffre, wie solche öfter bei Versendung oder beim Bau gewissen Detailgliedern beigefügt werden. — Die Pilaster, welche zu beiden Schmalseiten mit den Säulenreihen correspondiren, zeigen das in Ravenna seltene Beispiel figurirter Kapitäle, an denen knieende Stiere die Stelle der Eckvoluten vertreten. Die verbindenden Rundbögen und das darüber befindliche Gurtgesimse weisen die ursprüngliche, in Stuck ausgeführte Detailgliederung, eine ganz antikisirende Zusammenstellung von dreitheiligen Architraven, Zahnschnitten, Eierstäben und Blattgesimsen; Zierglieder von ausserordentlicher Feinheit, die überdiess erhebliche Reste der ehemaligen Vergoldung und Bemalung erhalten haben. Haupt- und Seitenschiffe haben ihre ursprüngliche Bedachung eingebüsst; ersteres zeigt eine plumpe Felderdecke aus der späten Renaissancezeit, über der sich, weil sie etwas tiefer zu liegen kam, noch beträchtliche Reste von Wandmosaiken erhalten haben sollen. Dem linken Seitenschiffe ist eine spätere Kapellenreihe hinzugefügt worden.

Den Glanz des Innern vollendet ein grosser Cyklus von Mosaiken, der hier — das einzige Beispiel aus altchristlicher Zeit — die beiden Fensterwände des Mittelschiffes schmückt. Ein breiter Wandstreifen zwischen den Archivolten und dem Beginn der Fenster enthält mit Anspielung auf die in der christlichen Basilika übliche Trennung in eine Männer- und eine Weiberseite (pars virorum und pars mulierum), zwei Züge von Kronen tragenden Heiligen. Links ist es eine Procession von zweiundzwanzig weiblichen Heiligen, die aus den Thoren der Classis (C̄IVI CLASSIS) schreitet und deren Endziel die Anbetung der Könige bildet, rechts dagegen, wo im Westen die Stadt Ravenna mit dem Palaste abgebildet ist, wiederholt sich eine ähnliche Reihenfolge von sechsundzwanzig Männern, die dem thronenden Christus entgegenschreiten.*) Den Hintergrund bildet eine einförmige Goldfläche, worauf die einzelnen Fi-

*) Die Namen der männlichen Heiligen (man achte auf die barbarische Orthographie) sind, vom Eingange angefangen: SCS. SABINVS. IAQVINTVS (?). PROTVS. CHRISOGONVS. PANGRASIVS. VINCENTIVS. POLICARPVS. DEMITER. SEBASTIANVS. APOLLINARIS. FELIX. NAMOR. VRSICINVS. PROTIVS. GERVASIVS. VITALIS. PAVLVS. IOHANNIS. CASSIANVS. CYPRIANVS. CORNELIVS. YPPOLITVS. LAVRENTIVS. SYSTVS. CLEMIS. MARTINVS. Die der weiblichen Heiligen: SCA. EVGENIA. SAVINA. CRISTINA. ANATOLIA. VICTORIA. PAVLINA. EMERETIAN. DARIA. ANASTASIA. IVSTINA. FELICITAS. PERPETVA. VINCENTIA. VALERIA. CRISPINA. LVCIA. CECILIA. EVLALIA. AGNES. AGATE. PELAGIA. EVFIMIA. — Nur die h. Agnes zeichnet sich durch ein Attribut, das bekannte Lamm, aus.

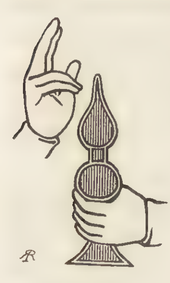
guren durch Palmen getrennt sind; dem grünen Plane, auf welchen die Heiligen gehen, entspriessen Blumen. Unter den männlichen zeichnen sich die Heiligen „POLICARPVS“, SEBASTIANVS, VITALIS, CASSIANVS, SYSTVS und „CLEMIS“ durch weisse Bärte, SCS. LAVRENTIVS durch einen violetten Mantel aus, alle übrigen tragen eine weisse, antikisirende Gewandung. In Bewegungen und Faltenmotiven herrscht die grösste Einförmigkeit. An den Gewändern fehlt fast jegliche Modellirung. Die Tunica zeigt blaue, die Toga grau-braune Schattirung vermittelst loser Striche, denen gewöhnlich zum Abtönen noch ein zweiter hellerer folgt. Die weiblichen Heiligen erscheinen in einem eng anliegenden Gewande, das an die byzantinische Hoftracht erinnert. Ueber dem weissen Untergewande liegt ein goldener, roth und grün geblümter Rock. Halskrause, Gürtel und Säume so wie der hohe diademartige Kopfschmuck, von dem ein weisser Schleier herunter fällt, sind überreich mit Perlen besetzt. Auf einem weissen Tuche, das zuweilen die Rechte frei lässt, tragen sie goldene Reifkronen. Die Füsse sind mit rothen Schuhen bekleidet.*) Die fast militärische Einförmigkeit der Bewegungen wirkt hier noch auffallender wie bei den männlichen Heiligen; die Köpfe durchwegs durch goldene Nimben ausgezeichnet, sind alle in der Vorderansicht abgebildet und entbehren jeglichen individuellen Charakters. Schwere schwarze Contouren bezeichnen das Oval und umrändern mit mehreren Ringen die Augen. Auf schmutzigem Fleischroth sind wenige Stellen mit weissen Lichtern betont, Wangen und Lippen roth. Die Hände sind in den Hauptumrissen noch erträglich, doch fehlt in den Einzelheiten jegliche Bestimmtheit der Modellirung. Unstreitig stehen diese Gestalten allen übrigen ravennatischen Mosaikfiguren bei weitem nach, ja der künstlerische Verfall, der sich in denselben offenbart, erinnert zum Theil sogar an die Schreckgestalten der römischen Mosaiken von S. Prassede und S. Francesca Romana.

Von den Architekturbildern, welche den Ausgangspunkt der beiden Züge am westlichen Ende des Mittelschiffes bezeichnen, sei hier nur der Classis, der alten Hafenstadt von Ravenna, erwähnt. Das grosse Bild befindet sich zur Linken des Eingangs. Eine thurmbewehrte und zinnenbekrönte Mauer umschliesst die Stadt. Zur Rechten öffnet sich das von zwei Rundthürmen flankirte Thor, worüber die Inschrift CIVI CLASSIS. Unter den wenigen von der Mauer umschlossenen Gebäuden gewahrt man zwei grosse zweigeschossige Centralanlagen; die eine links ist mit einer Kuppel bedeckt, daran fügt sich ein grosser rechtwinkliger Säulengang mit rundbogigen Arkaden. Die andere Rotunde mit einem Zeltdache, ist in beiden Stockwerken mit Säulenstellungen geziert. Daneben steht eine Ba-

*) v. Quast Ravenna T. VII. Fig. 3 und 5.

silika, zu welcher drei Eingänge durch eine Vorhalle mit Säulen und horizontalen Architraven führen. Auffallend ist hier die Andeutung eines Querdaches. Vor der Stadt, zur Linken, durch eine Einsenkung getrennt, steht vereinzelt der viereckige Leuchtthurm (die Tradition erkennt in dem hohen Campanile der Kirche S. Maria in Porto fuori den noch bestehenden Rest des ehemaligen Hafenthurmes). Zwischen diesem und der Stadt öffnet sich der Blick auf die See, wo drei Schiffe mit gespannten Segeln dahinfahren. Auf dem Mauerwerk der Circumvallation fällt die unregelmässige, rohe Zeichnung des Steinverbandes auf.

Besser, weil vermuthlich älteren Datums, sind die Schlussscenen zu beiden Seiten des Choreinganges. Christus thront, wie ihm gegenüber die Maria, zwischen vier stehenden Engeln; er trägt den ausgebildeten bärtigen Männertypus. In den Bewegungen herrscht grossartige Ruhe. In der Linken hält er einen räthselhaften Gegenstand (Hostie? Fig. 6), darüber erhebt er segnend die Rechte. Ein purpurner (violetter) Mantel umhüllt in schönen Linien die edle Gestalt. Die Engel zur Seite tragen lange goldene Stäbe. Ihre Haltung ist vortrefflich. Die Gesichter sind von vollendeter Schönheit, doch ist zu bemerken, dass die zwei zunächst Christus stehenden Engel einer neuesten Wiederherstellung angehören. Gegenüber empfängt Maria die anbetenden Könige; auf ihrem Schoosse sitzt das weissgekleidete Christuskind. Die Tracht der Könige, die sich eilenden Laufes und schon zum Knien geneigt, der Gottesmutter nähern, zeigt barbarische Zuthaten und erinnert theilweise an mittelalterliches Costüm.


Fig. 6.

Aus derselben früheren Zeit stammen muthmasslich die Mosaiken der oberen Wandflächen. Auf der rechten Seite sind noch die schönen Mosaikornamente der Fensterlaibungen erhalten, zum Theil Copien aus der Taufkirche der Orthodoxen. Zwischen den Fenstern befinden sich auf beiden Langseiten sechszehn Einzelgestalten männlicher Heiliger. Jeder steht auf einem grünen Hügel, das Haupt umgiebt ein silberner Nimbus, darüber wölben sich bunte Baldachine, von denen Kronen herunterhängen. Alle Gestalten sind in der Vorderansicht dargestellt, sie halten bald ein Buch, bald eine Schriftrolle. Die Bewegungen sind frei und mannigfaltig, die weissen Gewänder gut behandelt, die Vertheilung der Farben und der Schattentöne erinnert an die unteren Engelsgestalten. Die Gesichter zeigen verschiedenartige Typen, die Umrisslinien sind ziemlich schwer, die Modellirung indessen weich und voll.

Den Abschluss der Langwände zwischen den Fenstern und der flachen Holzdecke bilden endlich, in kleine quadratische Felder eingerahmt, zweimal

13 Scenen aus dem neuen Testamente. Ihre Anordnung auf der linken Seite ist von Westen angefangen folgende: 1) Christus heilt den Gichtbrüchigen, der sein Bett wegträgt. 2) Christus heilt den Besessenen; die vertriebenen Dämonen schwimmen in Gestalt von Säuen auf dem Wasser fort. 3) Der Gichtbrüchige zu Capernaum wird zur Heilung vom offenen Dache heruntergelassen. 4) Christus sitzt zwischen zwei Engeln auf einem Rasenhügel, zur Rechten die Schafe, zur Linken die Böcke (Matth. XXV, 32 u. f.). 5) Im Freien steht eine Frau vor einem Tische, auf sie zu schreitet der segnende Christus; ihm folgt ein Jünger, der die geöffnete Hand aus der Toga streckt. 6) Zwei Priester (?) stehen vor der durch einen Vorhang geschlossenen Thür eines Tempels (?). 7) Christus und die Samariterin am Brunnen. 8) Aufweckung des Lazarus, der bis zum Kopfe in Tücher eingewickelt unter der Thür der Grabrotunde steht. Christus ist von einem einzigen Jünger begleitet. 9) Fussfall einer Frau (Magdalena? blutflüssiges Weib?) vor Christus. 10) Heilung des Blinden; die Gruppe der überraschten Jünger ist höchst lebendig gezeichnet. 11) Petri Fischzug, der Kopf des zukünftigen Apostels zeigt den bekannten Typus. 12) Wunderbare Speisung der Fünftausend in der Wüste. Von den Jüngern sind nur vier anwesend. 13) Hochzeit zu Cana. Ausser Christus nimmt nur ein Jünger und ein Knabe, der die Wasserkrüge bringt, an der Handlung theil.

Auf der rechten Seite beginnt die chronologische Reihenfolge der Darstellungen beim Chore. 1) Das Abendmahl. Die Darstellung einer Mahlzeit ist hier noch ganz im antiken Sinne aufgefasst; die Jünger liegen auf einer hohen Bank um den halbrunden Tisch herum. 2) Christus im Gethsemane steht auf einem Hügel, am Fusse desselben sind die Jünger in verschiedenen Stellungen stehend dargestellt. 3) Judaskuss; Christus wird von den Soldaten ergriffen, Petrus zückt das Schwert. 4) Der gefangene Christus wird abgeführt; seine Begleiter sind, wie diess auch auf älteren Sarkophagreliefs der Fall ist, unbewaffnet. 5) Christus, von denselben Männern geleitet, erscheint vor drei Richtern (?), die, mit weisser Tunica und rothen Mänteln bekleidet, auf einem Throne sitzen. 6) Christus, von einem Jünger gefolgt, eilt Petrus entgegen, auf einer Säule steht der Hahn. 7) Petrus verläugnet den Herrn; die Kriegsknechte fehlen, nur die Magd ist dargestellt. 8) Judas erhält von den Pharisäern die 30 Silberlinge, im Hintergrunde der Tempel. 9) Pilatus Handwaschung. 10) Kreuztragung. 11) Besuch der Frauen beim Grabe. 12) Christus von zwei Männern geleitet (Gang nach Emaus?) 13) Christus zeigt den Jüngern seine Wundmale.

Diese neutestamentarischen Scenen zerfallen somit in zwei Cyklen, von denen der eine die Reden und Wunder, der andere die Passion Christi begreift. Auffallend und ein Beweis für die frühe Entstehungszeit dieser Mo-

saiken ist es, dass die Darstellung der Kreuzigung fehlt*), auch die Himmelfahrt, sowie die Ausgiessung des heil. Geistes kommen hier noch nicht vor; jene Andeutung des jüngsten Gerichtes endlich, die Scene wo Christus die Schafe von den Böcken scheidet, fällt hier noch in die Reihenfolge der Wundergeschichten, während sie in späteren Gemäldecyklen erst nach der Himmelfahrt Christi aufgeführt wird. Auf den Bildern der linken Seite erscheint Christus als Jüngling, in den Passionsscenen hingegen trägt er den Bart und ausgeprägte männliche Züge. In manchen Bildern ist seine Haltung immer die nämliche. Ein Chor von Zuschauern fehlt und die Zahl der Anwesenden beschränkt sich, wie auf antiken Bildwerken, auf die zur Handlung nothwendigsten Personen. Den Hintergrund bildet überall eine einförmige Goldfläche.

Ueber die Entstehungszeit der Mosaiken von S. Apollinare nuovo fehlen bestimmte Nachrichten. Ehedem war auch die westliche Eingangsseite mit Mosaiken geschmückt. Nur das Bildniss Justinians, ein greiser bärtiger Kopf, wie auf dem berühmten Mosaik im Narthex der Sophienkirche in Constantinopel, ist gerettet und durch die Fürsorge des Cavaliere Lanciani in eine wohlbeleuchtete Seitenkapelle übertragen worden. Das Gegenstück soll ehedem ein Portrait des Bischofs Agnellus (556—569) gebildet haben. Es lässt sich daher annehmen, dass dieser um die Katholisirung Ravenna's verdiente Kirchenfürst einen gewissen Antheil an der musivischen Ausstattung in S. Apollinare gehabt habe, und man wird ihm dann, wenn man die verhältnissmässig späte Zeit seiner Regierung berücksichtigt, jene unteren Züge von männlichen und weiblichen Heiligen zuschreiben müssen und die übrigen, besseren Mosaiken als Arbeiten der älteren arianischen Periode zu betrachten haben **).

Die alte Apsis ist nicht mehr vorhanden und auch das linke Seitenschiff ist mit einer Reihe moderner Kapellen versehen worden. Nur die östliche derselben, die Kapelle Sancta Sanctorum zeichnet sich durch ihre altchristliche Wandvertäfelung mit kostbaren Marmorarten aus, die bald als einfache Platten, bald in verschiedenartigen Zusammensetzungen, als Urnen u. dgl., eine flache Einlage bilden, oder als Halbkugeln aus der Wand hervortreten. Gegenüber dem Eingange befindet sich ein ebenfalls aus altchristlicher Zeit stammender Altar. Vier Säulen von ägyptischem Porphyr tragen hinter demselben einen tabernakelartigen Aufbau; ihre weissen Marmorkapi-

---

*) Die älteste bisher bekannte Darstellung der Kreuzigung findet sich in dem bekannten Manuscripte des Rabula v. J. 586 in der Laurentiana zu Florenz.

**) Die ursprüngliche Decke des Mittelschiffs scheint höher gelegen zu haben, denn über der gegenwärtigen Felderdecke sollen sich an den Seitenmauern noch beträchtliche Reste von Mosaiken vorfinden; leider war mir eine Besichtigung derselben unmöglich.

täle sind verschieden, das eine ist ein höchst abenteuerlich verziertes Kelchkapitäl, die übrigen zeigen die Form des bekannten byzantinischen Würfelkapitäls mit filigranartig unterhöhlten Band- und Blattornamenten. Ein Architrav von Bronce verbindet die Stützen und bildet mit ihrer kostbaren Buntheit ein prächtiges Farbenspiel. Ein antiker Marmorsessel, mit überaus feinen Reliefornamenten, der ebenfalls in dieser Kapelle aufbewahrt wird, soll ehedem als Abtstuhl gedient haben. Den Abschluss gegen das anstossende Seitenschiff bildet eine durchbrochene Marmorballustrade mit altchristlichen Sculpturen, in denen die beliebten Symbole, als Pfauen, Tauben, Kreuze u. dgl., ziemlich ungefüge dargestellt sind.

Unter den Bauten, womit Theodorich seine Residenz Ravenna schmückte, wird auch die Wiederherstellnng der Basilika des Hercules erwähnt. Ihren Namen leitet man von einem kolossalen Hercules her, der auf dem Brunnen vor der Basilika gestanden und als Sonnenweiser gedient haben soll *). Es wird berichtet, dass der Kaiser zu diesem Umbau Säulen und Marmorarbeiter aus Rom berufen habe und man bezeichnet heute als den Rest dieses Gebäudes den Unterbau einer Reihe moderner Gebäude an der Piazza maggiore, eine Colonnade von sieben in den Boden versunkenen Säulen, hinter denen in einer Tiefe von $14\frac{1}{2}$ Fuss zwei andere Säulen als Reste eines parallelen Porticus correspondiren. Wenn auch die kirchliche Bestimmung dieser Baufragmente keineswegs ausser Zweifel steht, so weist dagegen das Monogramm Theodorichs, das sich auf mehreren Kapitälen befindet **), mit voller Sicherheit auf den königlichen Bauherrn zurück. Die Sandsteinkapitäle (Fig. 7), auf welche wir später zurückkommen werden, zeigen eine überaus kleinliche Behandlung der Blätter, die als stark vortretende Körper, wie vom Winde bewegt, erscheinen.

Einen Unterschied zwischen den arianischen Kirchen und den Gotteshäusern der Katholiken mag man vergebens suchen. Gewiss ist, dass die Gothen wenigstens keine ausgebildete Bauweise nach Italien brachten, dass sie vielmehr bei ihren künstlerischen Unternehmungen sich der einheimischen Werkmeister bedienten. Wie Theodorich sich mit Römern umgab, für Rom begeistert und für die Erhaltung antiker Kunstwerke besorgt war, so lebte die Baukunst, wenigstens die kirchliche Architektur, nach den früheren Regeln fort, und als seit dem Ende des V. Jahrhunderts ein künstlerischer Einfluss von Byzanz aus immer nachhaltiger auf Ravenna zu wirken begann, da waren es die Gothen wie die eingebornen Katholiken, die sich ohne Rückhalt demselben unterzogen. Man hat zwar mehrfach auf gewisse Er-

*) Vgl. Schorn in Thiersch, Reisen in Italien. S. 393.

**) So noch auf einem Kapitäle, das in dem anstossenden Palazzo Publico aufbewahrt wird.

scheinungen hingewiesen, wonach den Gothen eine Verschmelzung fremdartiger, vielleicht altherkömmlicher Elemente mit den bestehenden Grundformen zugeschrieben werden müsste. Zwei Bauwerke kommen hier in Betracht: Das eine derselben ist der sog. Palast des Theodorich im südöstlichen Theile der Stadt, hart neben der Kirche S. Apollinare nuovo gelegen. Der spärliche Ueberrest beschränkt sich auf die schmale Frontwand eines zu dem ehemaligen Franciscanerkloster S. Apollinare nuovo gehörigen

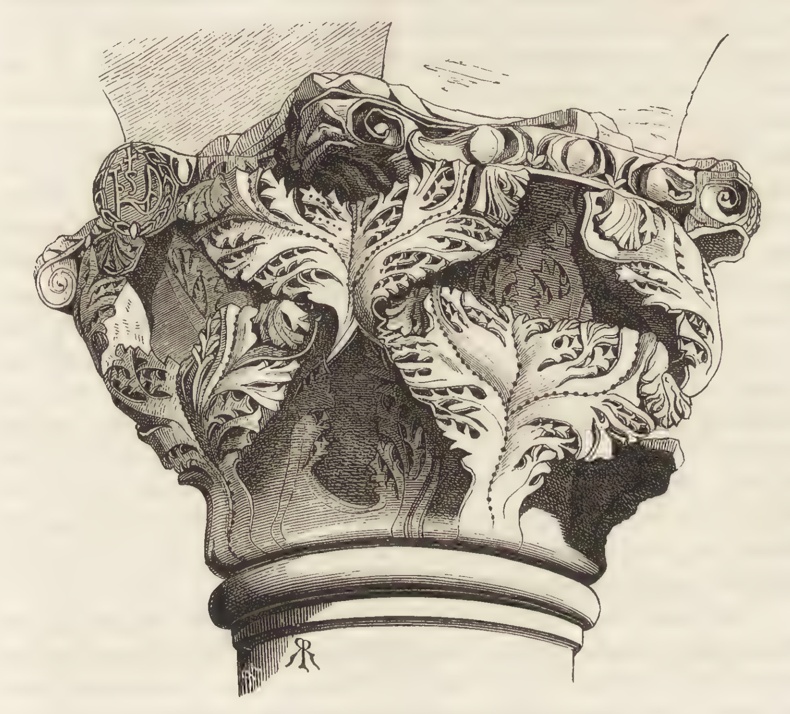


Fig. 7. Kapitäl aus der Herkules-Basilica zu Ravenna.

Flügels. Der Palast soll sich ostwärts weithin über die jetzigen Gärten ausgedehnt haben, von Säulenhallen umgeben und mit reichen Marmorarbeiten und Mosaiken geschmückt gewesen sein. Weitere Spuren von Thürmen und Mauern, die sich angeblich im Innern des Klosters finden sollen*), konnte ich nicht gewahren. Ein schöner Mosaikboden, der vor wenigen Jahren in den hinten liegenden Gärten entdeckt wurde, ist laut Mittheilung an Ort und Stelle sofort wieder zugeschüttet worden. Den ehemaligen Glanz des Palastes

*) Schorn in Thiersch, Reisen in Italien. S. 392.

vergegenwärtigt das vermuthlich aus dem VI. Jahrhundert stammende Bild in den Mosaiken von S. Apollinare nuovo. Wir geben auf Taf. II eine genaue, an Ort und Stelle ausgeführte Copie. Hier besteht die Palastfronte aus einem dreithorigen Mittelbau, den ein flacher Giebel bekrönt. Die mittlere Arkade ist breiter und mit einem gedrückten Flachbogen überwölbt; von den rundbogigen Archivolten der beiden seitlichen Säulenstellungen hängen Guirlanden und Kronen herunter*). Dem Mittelbau schliessen sich, zurücktretend, die zweigeschossigen Seitenflügel an. Die offenen Arkaden zu ebener Erde sind auch hier mit gemusterten Teppichen verhängt, ein Verschluss, der auf Bildwerken der Sarkophage öfters angedeutet wird und heute noch in südlichen Gegenden allgemein üblich ist. Das obere Geschoss enthält beiderseits eine Reihe von gekuppelten Rundbogenfenstern und ist gleich dem Mittelbau mit einem ansteigenden Ziegeldache bedeckt. Ein bunter Schmuck von Mosaiken ziert die Wandflächen, wo zwischen den Bögen Guirlanden tragende Victorien gemalt sind. Neben dem Seitenflügel zur Rechten bildet ein von zwei Rundthürmen flankirtes Thor den Zugang zur Stadt Ravenna. Der flache Thorbogen scheint mit einem Mosaikbilde ausgesetzt zu sein, denn man erkennt darin auf Goldgrund drei weissgekleidete Männergestalten. Den Horizont begrenzen eine Anzahl kirchlicher Gebäude und dahinter die zinnenbekrönte Stadtmauer. Die grosse Verschiedenheit zwischen dem musivischen Bilde und dem noch bestehenden Palastreste ist wohl als ein Grund des Zweifels gegen die Aechtheit des letzteren erhoben worden. Hier ist nun freilich zu berücksichtigen, dass das Mosaik den Palast von seiner entgegengesetzten, dem Meere zugekehrten Seite darstellt, denn man gewahrt im Hintergrunde die Stadt Ravenna mit ihren Basiliken und zwei kuppelgekrönten Rundkirchen.

Aber auch im übereinstimmenden Falle wäre an die Originaltreue des Mosaikbildes kaum zu denken. Manche Einzelheiten: das Vorherrschen der korinthischen Ordnung, die Piedestale der Säulen, deren Profilrahmen an die Originale in S. Apollinare in Classe erinnern, die mit Kreuzen verzierten Kämpferaufsätze, sowie endlich der äussere Schmuck der Basiliken mit Lesenen und Blendarkaden, das sind alles Erscheinungen, die zwar die Bekanntschaft des Mosaicisten mit der ravennatischen Bauweise verrathen, allein

*) Ein solcher Schmuck findet sich häufig auf altchristlichen und byzantinischen Gemälden und Sculpturen. Auch Constantinus Porphyrogennetus, de Cerim: Aulae Byz: (Ed. Bonn. p. 581 f.) spricht davon. Von dem Bogen, womit sich das Pentapyrgion gegen das Chrysotriclinium (so hiess der Thronsaal im kaiserlichen Palast zu Constantinopel) öffnete, hingen drei prächtige Kronen herunter. Sie waren eigenhändige Arbeit des kunstfertigen Kaisers Constantinus Porphyrogennetus. Vgl. das Nähere bei Labarte, les arts industriels II. p. 46.

sie beweisen nicht mehr und nicht weniger, als dass dem Meister dabei ein allgemeines Bild in grossen Zügen vorgeschwebt hat, das er alsdann, wie diess noch in zahlreichen Gemälden des Mittelalters geschah, mit phantastischer Farbenpracht und mit einer offenkundigen Hintansetzung aller baulichen Verhältnisse ausführte. Betrachten wir nunmehr das noch erhaltene Baufragment. Es ist ein schlichter, zweigeschossiger Fassadenbau von 61 1/2 (Schweizer-)Fuss Länge, der wie die übrigen Monumente Ravennas in Backstein ausgeführt ist*). Der mittlere Theil besteht aus einem stark vortretenden Mauerkörper, der im Erdgeschosse einen weiten Thorbogen enthält, darüber vertieft sich eine hohe halbrunde Tribüne, die sich nach Innen mit zwei gekuppelten Rundbogenfenstern öffnet. Zu beiden Seiten bilden zwei zurücktretende Mauerflügel mit Strebpfeilern an den äusseren Ecken den Abschluss der Fassade. Ihr oberes Geschoss enthält jedesmal eine fensterlose Blendarchitektur, wie sie schon an dem Palaste Diocletians zu Spalatro vorkommt; sie besteht aus drei vortretenden Wandsäulen, die von einer gemeinsamen Consolbank getragen und oben durch vier Rundbögen unter sich und mit den vortretenden Mauermassen verbunden sind. Darunter im Erdgeschosse sind beiderseits die Reste zweier Doppelarkaden sichtbar, die ehedem wohl von einer mittleren Säule getragen wurden und, sei es als Fenster, sei es als Nebeneingänge gedient haben mögen. Fehlt dem Gesammtbau schon die einheitliche Consequenz einer organischen Hauptgliederung, indem eine Horizontaltheilung zwar angedeutet, aber keineswegs durchgeführt ist und ebenso die Strebpfeiler zwar einen Antheil an der oberen Blendarchitektur nehmen, aber wiederum durch ihre besonderen Giebel von derselben isolirt werden, so überrascht noch mehr die lose Häufung verschiedenartigster Zierglieder. Die Profile sind alle ungleich, ebenso sind die Kapitäle verschieden. Wir geben hier eine genaue Zeichnung sämmtlicher Kapitäle insoweit ihre Formen von einander abweichen. Im Erdgeschosse sind nur zwei Kapitäle, diejenigen zu Seiten des mittleren Einganges, erhalten. Sie sind mit den Pfosten aus einem Stücke gehauen. Ihre Form ist einfach kubisch, ohne die mindeste Ausladung. (Fig. 8 u. 9). Beide Kapitäle gehören der korinthischen Ordnung an, weichen jedoch sowohl in der Höhe, als in den Einzelheiten der Ornamentik von einander ab, denn während das eine an der Vorder- und Rückfronte mit einem Kreuze verziert ist, zeigt das andere auf allen drei Seiten eine einfache Blattreihe, über welcher je vier Voluten das Auflager der Deckplatte bilden. Die technische Behandlung des Blattwerkes, die vollständig geometrische Composi-

*) Vgl. die Abbildung bei v. Quast a. a. O. T. VII Fig. 7.

tion desselben, hervorgerufen durch den regelmässigen Ueberfall und das Zusammentreffen der Blattspitzen, endlich die steile und nüchterne Form des Ganzen, das Alles weist unzweideutig auf byzantinischen Einfluss hin. Ueber den Kapitälen vermittelt ein allzu hohes Kämpfergesimse das Auflager des



Fig. 8. Thürkapitäl am Palaste Theodorichs zu Ravenna.

Thürbogens und verlängert sich dann zu beiden Seiten bis zum Abschlusse des vortretenden Mittelbaues. Ein zweites Gurtgesimse, in Form einer einfachen Schmiege, bezeichnet den Beginn des oberen Geschosses, wo sich über dem Eingange eine halbrunde Tribuna vertieft. Zwei schlanke Ecksäulen tragen den Rundbogen, ihre Kapitäle weichen, wie die sämmtlichen des oberen Geschosses, von jenen unteren ab. Sie bestehen aus einem



Fig. 9. Thürkapitäl am Palaste Theodorichs zu Ravenna.

schlichten Kelche, den eine doppelte Reihe lanzettförmiger Blätter bekleidet. (Fig. 10). Beide Säulen haben verschiedene Basen. Die eine zur Linken besteht aus einer unteren Schräge und zwei vertikalen, stufenförmig übereinander zurücktretenden Bändchen, die andere (Fig. 11), von verwandter

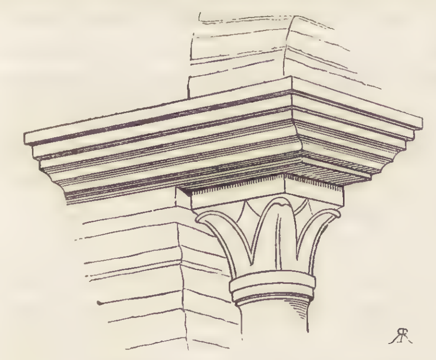


Fig. 10. Säulenkapitäl von der Tribuna am Palaste Theodorichs zu Ravenna.

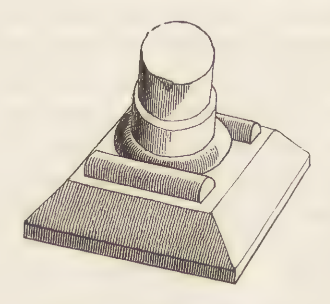


Fig. 11. Säulenbasis von der Tribuna am Palaste Theodorichs zu Ravenna.

Form, wird in höchst seltsamer Weise von zwei aus dem Postamente vortretenden Leisten eingefasst. Ebenso fremdartig ist die Säule zwischen den gekuppelten Rundbogenfenstern der Tribuna, von welcher bisher nur eine flüchtige Skizze bekannt war*). Eine Basis fehlt, die schlanke Säule ruht unmittelbar auf der Fensterbank. Ihr Kapitäl ist zwar aus einem Stücke gehauen, zeigt aber drei verschiedene Glieder (Fig. 12): einen verticalen

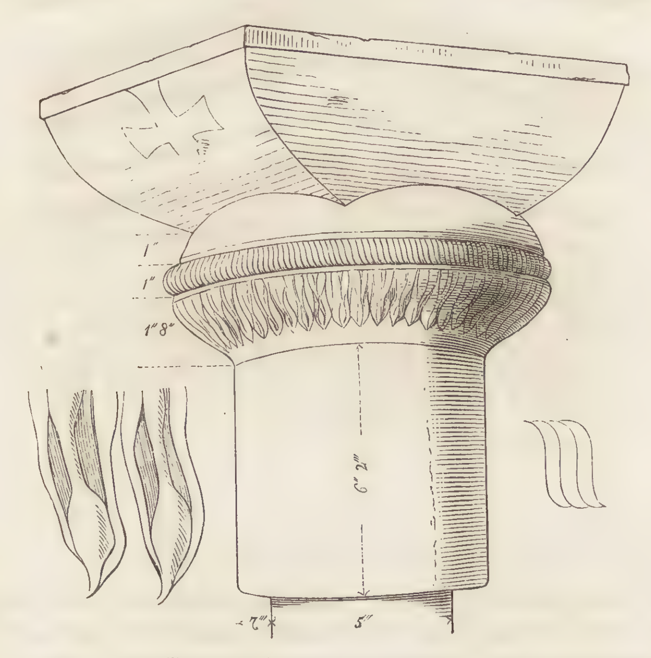


Fig. 12. Kapitäl von der Tribuna am Palaste Theodorichs zu Ravenna.

Hals, der gewissermassen die Fortsetzung des Säulenschaftes bildet, jedoch beträchtlich über denselben ausladet; oben erweitert er sich zu einem gedrückten Knaufe, auf welchem endlich der mit dem Kreuze geschmückte Kämpferaufsatz den Doppelbogen des Fensters aufnimmt. Man glaubt hier ein dem Holzbaustyle entnommenes Motiv entdeckt zu haben, Formen, wie sie ähnlich in Stein übersetzt in der indischen Architektur fortleben. Auch die seltsam gerieften und eingekerbten Ornamente an der unteren Hälfte des Säulenknaufes gehören ihrem Ursprunge nach unstreitig einer anderen als der Steintechnik an. Diese bunte Mannigfaltigkeit von Detailgliedern erhält endlich einen neuen Beitrag durch die Säulenkapitäle der seitlichen Blendarkaden. Sie sind nur insofern gleich, als sämmtliche einen Kämpferaufsatz

*) Bei v. Quast, Ravenna T. VII Fig. 12.

tragen, der aber wiederum bald reicher, bald spärlicher mit einem Kreuze oder mit Blattornamenten geschmückt ist. Von den Kapitälen, deren eines bloss durch den consolartigen Aufsatz (Fig. 14) ersetzt worden ist, folgen zwei der byzantinisirenden Form (Fig. 13), die übrigen zeigen alle die im früheren Mittelalter so häufig vorkommende Gestalt von Fig. 15. Von den Consolen endlich, auf denen die sechs Säulen ruhen, findet sich eine Abbildung bei v. Quast T. VII Fig. 16. Der gothische Ursprung dieses noch bestehenden Palastrestes ist in neuerer Zeit mehrfach in Frage gestellt worden, nicht sowohl wegen seiner Lage, die nach Zirardini's Untersuchungen ziemlich genau mit derjenigen von Theodorichs Palaste übereinstimmt, wohl aber haben Hübsch*) wie Unger **) auf die allerdings ziemlich nachlässige Mauertechnik, die unorganische Gliederung der Wandflächen und auf die Verwendung verschiedenartiger Detailglieder hingewiesen, Züge, die in der That nicht eben

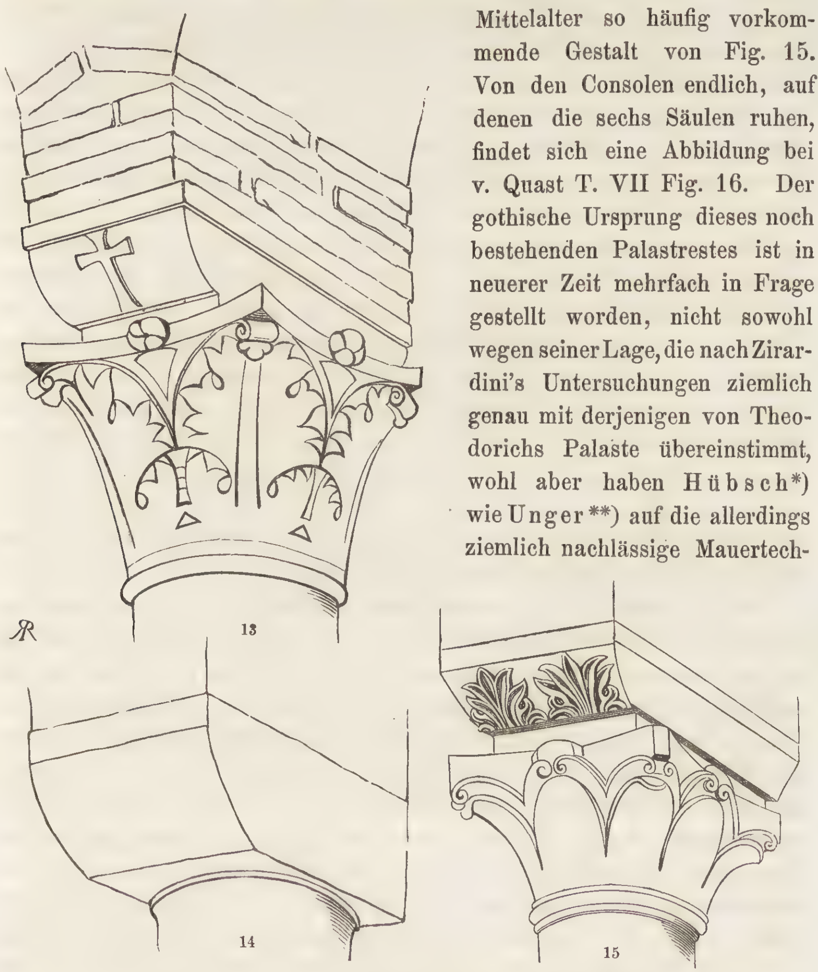


Fig. 13. 14. 15. Von den Blendarkaden am Palaste Theodorichs.

*) Hübsch a. a. O. S. 91.

**) Unger in Ersch und Grubers Real-Encyklopaedie. Bd. 84, S. 345.

mit dem trefflichen Stande der damaligen Architektur übereinstimmen. Bock hat diese Fronte mit Recht als einen untergeordneten Theil des damaligen Palastes bezeichnet*). Es ist bekannt wie die Alten ihre Wohnräume in die hinteren von Gärten umgebenen Baulichkeiten verlegten, während die vorliegenden Höfe mit ihren Oekonomiegebäuden und schmucklosen Mauerfassaden eine vornehme Zurückgezogenheit von dem öffentlichen Strassenverkehre begünstigten. Eine gleiche Eintheilung wiederholte sich, freilich weit grossartiger, in den Palastbauten spätrömischer Kaiser, schon auf dem Palatin zu Rom, später in der noch erhaltenen Kaiserburg Diocletians zu Spalatro, und ebenso, wie ausführliche Nachrichten bezeugen, in dem weitläufigen von Constantin begonnenen Palaste zu Constantinopel. Sicherlich lag auch der ravennatischen Residenz ein solches Vorbild zu Grunde und wir werden uns kaum irren, wenn wir in jenem Mosaikbilde von S. Apollinare nuovo die vornehmsten vom Hofe bewohnten Baulichkeiten, in dem noch vorhandenen Fragmente aber das Stück einer schmucklosen Strassenfronte erkennen. Dem entspricht denn nicht allein die fensterlose Blendarchitektur, sondern es liesse sich auch die nachlässigere Technik, sowie die Benutzung zufällig vorhandener Detailglieder sehr wohl mit der untergeordneten Bedeutung dieses Bautheiles in Einklang bringen**). Jedenfalls wird man, wenn anders eine spätere Herkunft nicht zu beweisen ist, der altbegründeten Tradition ihr Recht belassen und hier freudig auf italischem Boden diese Schwelle einer nordischen Königsburg begrüssen.

Wir kommen zu dem letzten Bauwerke aus der Zeit der Ostgothenherrschaft. Theodorich starb im Jahre 526. Manche Stürme hatten die letzten Jahre seiner Regierung getrübt. An sein Lebensende knüpft sich die traurige Erinnerung an die Verfolgung seiner katholischen Unterthanen, an den Tod eines Boëthius und Symmachus. Auf einem hohen Punkte, welcher die Stadt Ravenna, den Hafen und die benachbarte Küste beherrschte, errichtete Amalasuntha ihrem königlichen Vater das berühmte Mausoleum; so meldet die Sage; doch ist es wahrscheinlicher, wie Agnellus und der Anonymus Valesianus berichten, dass nämlich Theodorich diesen Bau noch bei seinen Lebzeiten angeordnet habe. Heute liegt das Grabmal eine Viertelstunde vor der Porta Serrata, hart an der Strasse die nach der Pineta (dem berühmten Pinienwalde) und dem Hafen führt. Obgleich ein Sumpf das Gruftgeschoss alljährlich unter Wasser setzt und sich ringsumher der Boden

---

*) Bock in den Bonner Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden in den Rheinlanden 1844, V. S. 46 f.

**) Manches Rohe und Unzusammenhängende dürfte überdies späteren Restaurationen zugeschrieben werden, und als nothwendige Ergänzung dessen zu betrachten sein, was schon Carl der Grosse diesem Palaste entrissen hatte.

erhöht hat, so bietet dennoch das Grabmal mit seiner gewichtigen Polygonalform und der wahrhaft titanischen Quadertechnik einen erhabenen Anblick dar. Wenn dann des Abends beim Mondenlichte die Massen sich gespenstig emporthürmen, wenn Tausende von Leuchtkäfern die dunkle Umgebung durchschwirren und nur der Unkenlaut die Stille unterbricht, so bewegt ein geheimnissvoller Hauch der Vergangenheit unsere Phantasie und der einsame Wanderer fühlt sich unwiderstehlich zu dem wunderbaren Anblicke hingezogen. Es ist in der That ein königlicher Bau, der schon durch seine monumentale Quadertechnik unter den ravennatischen Denkmälern vereinzelt dasteht.

Der Grundgedanke ist der des römischen Mausoleums, wie er in dem Stufenbau der Moles Hadriani seine grossartigste Verkörperung gefunden hatte, und später, in christlicher Zeit, in dem Grabmal der Helena an der Via Pränestina bei Rom eine verwandte Anlage hervorrief. Das Grabmal Theodorichs *) ist ein zweigeschossiger Centralbau. Das Erdgeschoss, ein massives Zehneck, enthält den kreuzförmigen Gruftraum. Das Aeussere zeigt den Schmuck von stark vertieften Mauerbögen die auf Eckpfeilern mit ganz antikisirenden Kämpfergesimsen ruhen. Die Steine, gewaltige Quaderblöcke, von einem gelblichen marmorartigen Kalksteine, der von der dalmatinischen Küste herrührt,**) sind trefflich gefügt, die Keilsteine der Rundbögen sogar rechteckig verzahnt. Zwei strebbogenähnliche Treppen führen zu dem oberen Geschosse empor. Dasselbe tritt gleich dem antiken Tempel beträchtlich hinter seinem Unterbau zurück, so dass hier ein fortlaufender Umgang von beiläufig $2^{1}/_{2}$ Fuss *) Breite entsteht. Das Innere ist ein kahles Kreisrund von 30′ 6″ Durchmesser im Lichten. Aussen geht der untere Theil des Obergeschosses ins Zehneck über, aus welchem auf der Ostseite ein kleiner rechteckiger Anbau hervortritt. Ein schmuckloses Gurtgesimse schliesst das Zehneck ab und bezeichnet den Beginn eines kreisrunden Halbgeschosses, das von winzigen Rundbogenfensterchen durchbrochen ist. Ueber dem kräftig ausladenden Kranzgesimse krönt endlich ein flache Kuppel das Ganze, ein wahres Wunder altchristlicher Bautechnik, denn die 30 Fuss im Durchmesser haltende Wölbung besteht aus einem einzigen Stücke, dessen Gewicht auf beiläufig 9000 Centner berechnet wird, †) und welches, wie allgemein angenommen wird, aus den istrischen Brüchen herübergeschafft wurde. Zwölf

*) Aufnahmen bei Hübsch. T. 21 und 24, und bei Isabelle, les édifices circulaires etc. T. 43 und 44.

**) Hübsch, S. 65.

***) Stets im Schweizer Maassstabe ausgedrückt.

†) Nach v. Quast 9400 Centner.

henkelartige Aufsätze, die am Rande der Kuppel aus demselben Monolithen gehauen sind, dienten wahrscheinlich zur Hebung des Riesensteines.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass das gegenwärtige Aussehen der Rotunde nicht mehr das ursprüngliche ist. Für das Erdgeschoss verlangt das Auge freilich keiner ergänzenden Zuthaten. Der Reiz des Aeusseren beruht hier auf der vornehmen Massenhaftigkeit, einer meisterhaften Quadermauerung und dem kräftigen Profile des Gurtgesimses, das sich ringsherum über den vortretenden Wandarkaden verkröpft. Anders verhält es sich mit dem oberen Stockwerke; nicht allein die Stürme der Jahrhunderte haben hier so manchen Schaden angerichtet, dass die Aussenwände voller Lücken und Risse erscheinen, aus denen Moos und Gestrüppe im üppigsten Grün hervorspriessen, auch Menschenhände haben die Zerstörung beschleunigt, und das Ganze gleicht nur mehr einem Rumpfe, der, seines Schmuckes beraubt, beim ersten Anblicke schon unsere ergänzende Phantasie in Anspruch nimmt. Es gilt dies jedoch nur von dem unteren Theile des Obergeschosses, soweit dasselbe zehneckig bis zu dem Gurtgesimse emporsteigt. Die vorhandene Gliederung ist höchst einfach und bloss an dem Mauerkörper ausgespart.*) Sie besteht aus hohen rechteckigen Feldern, die paarweise in jeder Seite des Zehnecks vertieft sind, derart, dass zwischen denselben pilasterartige Vorsprünge bestehen, welche die Mitte und die Ecken einer jeden Seite begleiten. Zwischen diesen Pilastern endlich bildet ein halbrunder giebelförmiger Aufsatz von gleichem Vorsprunge den oberen Abschluss eines jeden Feldes. Gewiss ist diese Gliederung die ursprüngliche, allein sie ist unvollständig und alles weist darauf hin, dass hier bloss die Andeutung eines ausführlicheren Schmuckes erhalten geblieben ist. Man wird kaum fehlen, wenn man in diesen leicht vertieften Feldern, den schwach vortretenden Pilastern und den unbelasteten Schildbögen die untergeordnete Wanddecoration eines ursprünglich bedeckten Raumes erkennt. Diess bestätigt nicht allein der Vergleich mit der kräftigen Gliederung des Erdgeschosses, zu welchem das obere Stockwerk nunmehr im auffallenden Gegensatze steht, es ergiebt sich auch aus anderen Merkzeichen. Unterhalb jener Schildbögen nämlich befindet sich in jedem Pilaster ein ziemlich tiefer Einschnitt, in welchen ursprünglich, wie noch an mehreren Stellen zu erkennen ist, jedesmal eine kleine Console von der Form einer einfachen Hohlkehle eingelassen war. Weiteren Aufschluss geben einige Bruchstücke, welche gegenwärtig in der Rotunde aufbewahrt werden, es sind sechs Paare gekuppelter Säulenkapitäle (Fig. 16), drei Säulenschäfte, entsprechende Basen mit dem bekannten attischen Profile und eine mit reichem Blattwerke und Perlstäben geschmückte Console (Fig. 17).

*) Vgl. v. Quast, Ravenna T. VII Fig. 10.

Alle diese Bauglieder, die in der Nähe der Rotunde ausgegraben wurden, stimmen in den Maassen genau mit einander überein, und man wird denn in der That sehr leicht versucht, dieselben als die ehemaligen Bestandtheile des Mausoleums, als Reste eines das obere Geschoss umgebenden Peripteros zu betrachten. Demnach hätte ein Kreis von Doppelsäulchen den Umgang begrenzt. Weil aber ihre Höhe sammt den gekuppelten Kapitälen (Fig. 16) nur 3′ 3″ beträgt, während jene Consolen, deren wir am Aeusseren der Rotunde gedachten 7′ 3″ über dem Boden des Umganges liegen, so hat man sich eine entsprechende Zahl von Postamenten zu denken, auf denen die Doppelsäulchen ruhten und zwischen welchen eine Marmorballustrade den Umgang schützte.*) Balken, welche endlich von den Wandconsolen nach den Säulenkapitälen hinüberreichten, trugen die Bedachung des Peripteros.

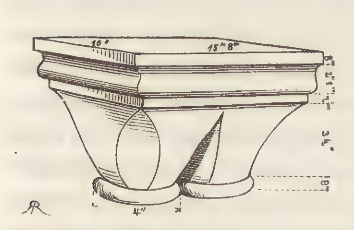


Fig. 16. Doppelkapitäl vom Grabmal Theodorichs.

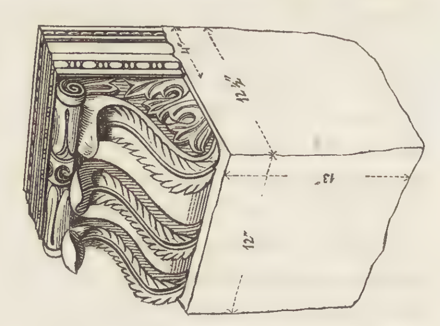


Fig. 17. Console vom Grabmal Theodorichs

Sie bestand, so weit sich wenigstens aus dem Vorhandensein jener Schildbögen vermuthen lässt, aus lauter selbständigen Tonnengewölbchen, die sich radienförmig der Rotunde anreihten.**) Wohl möglich, dass die Bedachung aus Erz bestand und dass eben die Kostbarkeit dieses Materiales den frühen Untergang des Peripteros hervorrief, während der Hauptbau mit seinem riesigen Quaderwerke jeder weiteren Zerstörung trotzte. Zwei hohe strebbogenähnliche Treppen führen heute zu dem Umgange empor, sie sind, wie Ribuffi***) meldet, erst im Jahre 1780 errichtet worden, doch ohne Zweifel an der Stelle eines älteren ähnlichen Aufganges, wie sich denn gerade eine solche Doppeltreppe zum hinauf- und hinuntergehen des Leichenzuges besonders eignen mochte. Immerhin beschäftigt uns noch manches Eigenthümliche und Räthselhafte an diesem Bauwerke. Wie die Gesammtanlage auf antik-

*) Reste marmorner Ballustraden sollen gleichfalls ausgegraben worden sein, doch konnte ich solche in der Rotunde nicht mehr vorfinden.

**) Vgl. die Restauration bei Hübsch, T. 24 Fig. 8.

***) Ribuffi, Guida di Ravenna, S. 131.

römischen Einfluss hinweist, der Gedanke aber selbige mit dem grössten Kuppelsteine der Welt zu bekrönen, gewiss nur einem Zeitalter von barbarischer Jugendkraft entsprang, so zeigt wiederum die ornamentale Ausstattung eine ähnliche Mischung fremdartiger Elemente mit deutlichen Anklängen an die Antike und den unverkennbaren Einflüssen byzantinischer Kunst. Die Letzteren hat Hübsch nachgewiesen, indem er auf die Uebereinstimmung einiger Profile, so des Thürgestelles und des Kranzgesimses am oberen Geschosse mit anderen Ziergliedern byzantinischer Herkunft aufmerksam machte. In der That finden sich diese Combinationen von Dreiviertel-Rundstäben und Hohlkehlen an den Thüren sowohl von S. Apollinare in Classe als der Sophienkirche zu Constantinopel. Unter den im Innern der Rotunde aufbewahrten Fragmenten zeigt die Console (Fig. 17) gräcisirendes Blattwerk und eben so erinnert die Form der Doppelkapitäle (Fig. 16) an verwandte Bauglieder der byzantinischen Architektur. Die Nachahmung antiker Profile erkennt man an den Gurtgesimsen des Erdgeschosses, ausserdem sind aber eine Reihe von Ornamenten zu erwähnen, die in ihrer Art einzig sind und einen völlig barbarischen Charakter tragen. Dahin gehört zunächst das Kranzgesimse unter der Kuppel*). Ein breites senkrechtes Quaderband bildet dessen obere Hälfte. Die Steine sind glatt umrändert und mit einem Ornamente geschmückt das sich am treffendsten mit neun aufrecht und dicht nebeneinander gestellten Zangen vergleichen lässt. Der eine Stiel ist unten aufgerollt und zwar so, dass jedesmal vier dieser seitlichen Voluten symmetrisch gegeneinander gerichtet sind und ein Kreuzchen unter der mittelsten Zange ihr Zusammentreffen bezeichnet. Die Köpfe der Zangen, wenn wir bei diesem Vergleiche beharren, bilden einen kreisrunden Ring, dessen Mitte mit einem einfachen Knopfe ausgesetzt ist; die übrigen Linien, die Stiele oder die Schenkel der Zangen, sind ähnlich wie die Ornamente des Mittelalters durch doppelte Linien gekehlt. Das ganze Ornament ist ausserordentlich flach gehalten und desshalb an manchen Stellen bis zur Unkenntlichkeit verwittert. Der untere Theil des Kranzgesimses besteht aus einem steilen Karniesse, mehreren rechteckigen Gliedern, deren Untersichten mit Zahnschnitt und Perlstab geschmückt sind, endlich aus einer Hohlkehle und einem Rundstabe von überaus kräftigem Schwunge. Diese originelle Ornamentik, der wir zuvor gedachten, beschränkt sich aber nicht auf das Kranzgesimse, sie kehrt, wenn auch vereinfacht an mehreren Theilen des Obergeschosses wieder und zwar regelmässig in den rechteckigen Mauerblenden, wo ein kleines Gesimse unter dem horizontalen Sturze abwechselnd in der Weise von a und b (Fig. 18) ge-

*) Die Zeichnung bei v. Quast T. VII, Fig. 27 ist unzuverlässig. Genauer bei Isabelle, les édifices circulaires etc. nur dass jene Blättchen, die er oben zwischen den Köpfen der Zangen angiebt, in That und Wahrheit nicht vorhanden sind.

schmückt ist. Die Frage liegt nahe, ob hier die Nachahmung des früher beschriebenen Ornamentes, oder ob vielmehr eine barbarische Copie des antiken Eierstabes zu erkennen sei? Letzteres ist unwahrscheinlich, denn die ganze Haltung dieses Bauwerkes schon, das Vorhandensein eines Perlstabes und des Zahnschnittes am Kranzgesimse beweisen, dass es nicht an antiken Vorbildern gebrach und dass eben so wenig das Vermögen fehlte, solche nachzubilden, wenn dieser Wunsch überhaupt einmal vorlag. Wichtigeren Aufschluss giebt die enge Verwandtschaft dieser Ornamente mit dem Goldschmucke der sogenannten Rüstung Odoakers. Arbeiter gruben vor etwa 11 Jahren in Ravenna eine Rüstung aus, die über und über mit Gold und kostbaren Steinen verziert war. Leider ist dieser wichtige Fund sofort zerstückelt und eingeschmolzen worden und bloss ein Paar wohlerhaltene Fragmente sind glücklich gerettet und bis dahin auf der Biblioteca Classense aufbewahrt worden. Diese beiden goldenen Bügel zeigen eine lineare Ornamentik von zarten Goldleistchen, die mit rothen Steinen (Rubinen? Granaten?) und an einigen Stellen mit einer weissen, glasflussähnlichen Masse ausgesetzt sind. In diesem Schmucke (Fig. 19) nun erkennt man die bekannten Combinationen wieder: das zangenförmige Ornament und ein Zickzackmuster, womit die Consolen über dem Thürsturze des Obergeschosses verziert sind;*) denn auch hier kommt noch einmal ein neues und originelles Ornament vor. Das Thürgestell zeigt nämlich zwischen den glatten byzantinischen Profilen einen schmalen

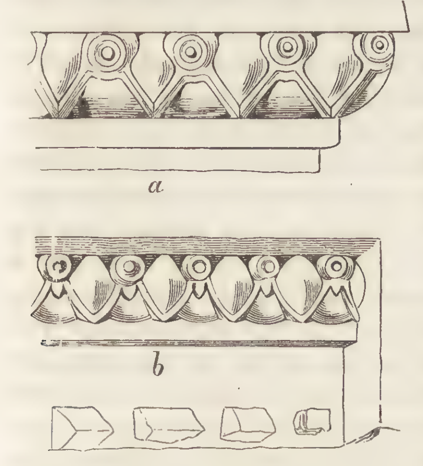


Fig. 18. Gesimse vom Mausoleum Theodorichs zu Ravenna.

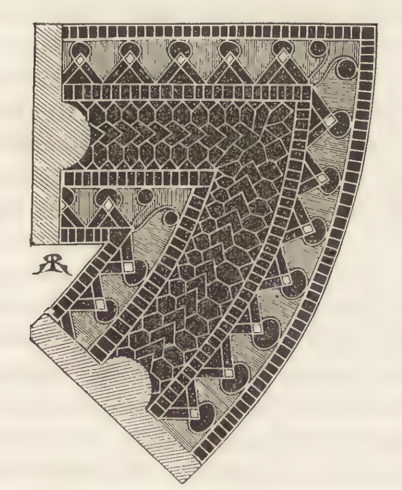


Fig. 19. Von der sogenannten Rüstung Odoakers zu Ravenna.

*) Abbildung des Thürgestells bei v. Quast a. a. O. T. VII, Fig. 21—25.

Streifen, auf welchem, von sogenannten Diamanten eingefasst, ein herzförmiges Muster ausgehauen ist (Fig. 20). Niemand wird es leugnen, dass die meisten dieser Sculpturen ausser allem Zusammenhange mit der Antike stehen, dagegen stimmt ihr Charakter sehr wohl mit dem seltsam geschmückten Kapitäle am Palaste Theodorichs (Fig. 12) überein, und die nämlichen Zierrathen der sogenannten Rüstung Odoakers finden sich hinwiederum in verschiedenartigen Wiederholungen auf zahlreichen altgermanischen Funden. Mag also der Gesammtentwurf dieses Monumentes, der Aufbau in den Massen und der Gedanke des Peripteros mit Recht auf römischen Ursprung zurückgeführt werden, in der Ornamentik erkennen wir, theilweise wenigstens, einen unzweideutigen Einfluss altgermanischer Tradition, und das erhabene Steinmal, das mit seinem Monolith den Eindruck der Unzerstörbarkeit hinterlässt, war würdig genug, die Hülle eines nordischen Eroberers zu bergen. Der Eroberer Ravennas, Belisar, liess den Leichnam Theodorichs entfernen und verbrennen, die Asche wurde dem Winde preisgegeben. Heute heisst die verlassene Kirche S. Maria Rotunda oder wie der ravennatische Dialekt diesen Namen kurzweg verstümmelt: „la Rdond“.

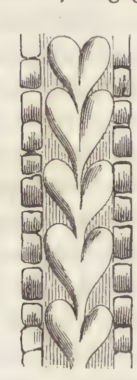


Fig. 20. Vom Mausoleum Theodorichs zu Ravenna.

Verschiedenheit der religiösen Bekenntnisse bilden häufig den Grund des Zerwürfnisses zwischen Volk und Fürsten. Theodorich hatte Unversöhnliches als versöhnt betrachtet; seine Stellung gegenüber den Katholiken war auf die Dauer unhaltbar geworden und wir haben hier jene äusseren und inneren Gründe nicht zu erwägen, welche den gegenseitigen Hass beider Confessionen steigerten und zuletzt das Ende eines grossen Monarchen mit der Schuld religiöser Verfolgungen befleckten. Clerus und Volk waren von jeher gegen den arianischen König eingenommen, die Gespanntheit nahm in demselben Maasse zu, als in Byzanz eine mit dem national-römischen Wesen übereinstimmende Regierung auf dem Throne sich befestigte. Nach dem Tode Theodorichs unterlag das kurze Reich seiner Nachfolger der Macht Justinians, den die Katholiken als den Befreier Italiens begrüssten. Mit Unrecht indessen würde man der Ostgothenherrschaft irgend welche Bedrückung auf dem Gebiete der friedlichen Künste zur Schuld legen. Neben den künstlerischen Unternehmungen der Arianer fehlte es eben so wenig an katholischen Neubauten und zwar bürgt der Umstand, dass die Mehrzahl derselben schon vor der Eroberung Ravenna's (540) vollendet war, dafür, dass die Eingebornen dabei keinerlei Beeinträchtigungen zu erleiden hatten. Allerdings fehlte ihnen dabei die königliche Unterstützung, deren sich die Arianer zu

erfreuen hatten, ihre Bauten werden sie daher grösstentheils aus eigenen Mitteln errichtet haben. Nächst den Namen von Bischöfen ist es derjenige eines Privatmannes, an den sich die Baugeschichte der katholischen Kirchen knüpft. Die Erbauung mehrerer derselben wird sowohl von Agnellus als in einigen Inschriften einem Julianus Argentarius zugeschrieben. Man hat diese Beinamen auf das Amt eines Schatzmeisters der ravennatischen Kirche bezogen, in deren Namen und auf deren Kosten er die Stiftungen vollführte.

Die erste von ihm erbaute Kirche, S. Maria Maggiore, nahe beim Grabmale der Galla Placidia, ist einem modernen Umbau gewichen, eine zweite, S. Michele in Affricisco profanisirt; nur die Apsis und der an-

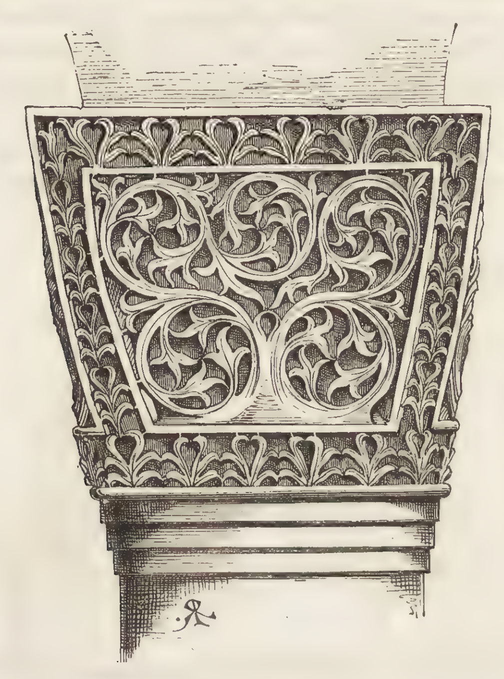


Fig. 21. Kapitäl aus S. Michele in Affricisco zu Ravenna.

stossende Theil des Langhauses sind noch erhalten. Ein Obsthändler, der misstrauisch das Innere hütet und dem Alterthumsfreunde den Eingang erschwert, hat dort die Früchte des Südens aufgehäuft. Die Kirche war eine kleine dreischiffige Basilika. Die Säulen des Mittelschiffes sind vermauert und nur zwei Kapitäle sichtbar. Das eine zeigt die verkommene Nachbildung eines korinthischen Kapitäls mit aufwärts gerollten Voluten, wie eine ähnliche in S. Agata vorkommt. Das andere ist eines der edelsten byzantinischen Korbkapitale (Fig. 21); ein geometrisch zusammengerolltes

Blattwerk überspinnt, mit filigranartiger Feinheit fast völlig vom Grunde losgelöst, den prismatischen Kapitälkörper. Die Apsis zeigt unter den ravennatischen Kirchen das einzige Beispiel eines Innen und Aussen halbkreisförmigen Grundrisses. Der Chor enthielt ehedem ein schönes Mosaik*), das nach Berlin verkauft wurde und dort leider immer noch in Kisten im Museum verpackt liegt. Ueber dem Triumphbogen thronte der segnende Heiland zwischen zwei stehenden Engeln, sieben andere, Posaunen blasend, näherten sich von beiden Seiten. Hier zeigte Christus den ausgebildeten Männertypus, während er in der Apsis, abermals von zwei Engeln begleitet, als bartloser Jüngling mit einem langen Kreuze und dem aufgeschlagenen Buche erschien. Gegen das Mittelschiff zu haben sich an den Seitenwänden, auf denen der Triumphbogen ruht, Reste ebenfalls altchristlicher Wand-(Fresco-)malereien erhalten; man erkennt noch die Gestalt des heiligen Damianus.

Die Reihenfolge der ravennatischen Basiliken schliesst mit der grossen Kirche S. Apollinare in Classe. Sie liegt, der einzige Rest der ehe-



Fig. 22. S. Apollinare in Classe. Ravenna.

maligen Hafenstadt, etwa eine Stunde ausserhalb Ravennas. Einsam ragt der altehrwürdige Bau aus der sumpfigen Ebene empor, den Horizont begrenzt die dunkle Pineta. Auch diese Kirche wurde, wie eine noch vorhandene Inschrift besagt, von Julianus Argentarius erbaut und 549 durch den

*) Photographien desselben nach einer Zeichnung, welche kurz vor dem Verkaufe dieses Mosaiks gemacht wurde, bei dem verdienstvollen Photographen L. Ricci in Ravenna, Strada S. Maria maggiore, 391.

Bischof Maximianus geweiht. Seitdem die alte Paulskirche ausserhalb Roms durch Brand zerstört und hierauf durch eine unheilvolle Restauration jeglichen Charakters beraubt worden ist, bleibt S. Apollinare in Classe die bedeutendste unter den altchristlichen Basiliken Italiens, die sich in gleicher Weise durch grossartige Dimensionen wie durch den Reiz einer ursprünglichen Ausstattung auszeichnet*). Das Innere mit dem Mosaik-geschmückten Chore und Triumphbogen, mit den zahlreichen Sarkophagen, den Säulen von prokonnesischem Marmor und einem offenen Dachgebälke in Haupt- und Seitenschiffen**) gewährt das vollkommenste Bild einer altchristlichen Basilika. Der Breite des Langhauses entsprechend, schliesst sich im Westen eine geschlossene Vorhalle an, die sich nach Aussen mit einer Reihe von Säulenarkaden geöffnet haben muss. Drei Thüren führten von hier ins Innere der Kirche, ausserdem vermittelten je drei seitliche Eingänge an den Langwänden der Basilika den Zugang in die Seitenschiffe, eine Anordnung die sich namentlich in den neuentdeckten Basiliken Central-Syriens wiederfindet***). Im Innern tragen 24 geäderte Marmorsäulen mit weissen Kapitälen das von grossen Rundbogenfenstern erleuchtete Mittelschiff. Die Säulenschäfte ruhen auf niedrigen viereckigen Postamenten, deren Fronten mit rautenförmigen Ornamenten und Blattwerk geschmückt sind. Die Kapitäle gehören der compositen Ordnung an; sie tragen Kämpferaufsätze und zeigen die nämlichen Formen wie diejenigen der sogenannten Hercules-Basilika zu Ravenna. Die dreieckigen Felder zwischen den rundbogigen Archivolten enthalten eine Reihenfolge von christlichen Emblemen und Monogrammen, wohl eine der reichhaltigsten Sammlungen dieser Art, die aber wie der darüber befindliche Medaillonfries mit den Brustbildern ravennatischer Bischöfe durch spätere Malerei, aber gewiss an der Stelle altchristlicher Originale wiederhergestellt sind. Ebenso scheinen die schönen in Stuck ausgeführten Gliederungen der Archivolten und des Kranzgesimses Nachahmungen älterer Vorbilder zu sein. Eine kostbare Marmorvertäfelung, womit ehedem die inneren Wandflächen geschmückt waren, wurde im Jahre 1450 durch Sigismund Malatesta geraubt, um damit den von ihm gestifteten Neubau der Kirche S. Francesco zu Rimini auszustatten. Den Säulenreihen entsprechen auf der östlichen und westlichen Schmalseite zwei stark vortretende Wandpfeiler. Ihre Kapitäle weichen vollständig von jenen des Mittelschiffes ab. Die lose in vertikalen Reihen nebeneinander gefügten Blätter zeigen eine barbarische Bildung, auch sind die Rippen schon mit sogenannten

*) Aufnahmen bei Hübsch, T. 21, 23 und 25.

**) Das offene Dachgebälke stammt aus dem Mittelalter.

***) Vgl. die zahlreichen Grundrisse bei de Vogüe, Syrie centrale.

Diamanten geschmückt, wie sie später in der romanischen Ornamentik häufig vorkommen (Fig. 23); ein Blumenfries hingegen, der sich von den östlichen Pilastern als Kranzgesimse um die Apsis herum fortsetzt, zeichnet sich durch

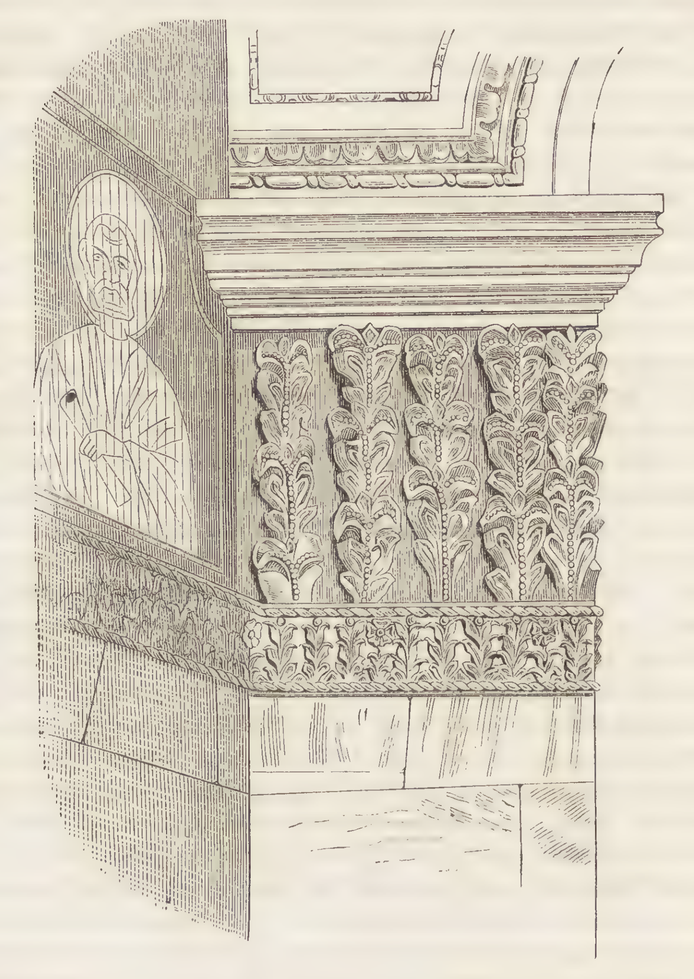


Fig. 23. Pilasterkapitäl vom Chore der Kirche. S. Apollinare in Classe.

ausserordentliche Zartheit der Bewegung und eine ganz naturalistische Behandlung des Blattwerkes aus. (Fig. 23). Neben der Apsis die inwendig ein Halbrund, aussen aber ein halbes Zehneck bildet, verlängern sich die Seitenschiffe in Form von quadratischen Kapellen, die mit gleicher Polygonalform wie die Hauptapsis schliessen. Unter der letzteren befindet sich eine Krypta, sie

hat die Form eines halbrunden Umganges, der rückwärts in eine länglich rechteckige, tonnengewölbte Kammer mündet. Hier steht ein grosser Marmorsarkophag, angeblich der des heil. Apollinaris. Die einfach würdige Gliederung besteht aus profilirten Leisten von weissem Marmor, zwischen denen Einlagen von rothem ägyptischen Marmor, die mittlere mit einem Kreuze verziert, angebracht sind. Die consolartigen Füsse sind mit Schuppen

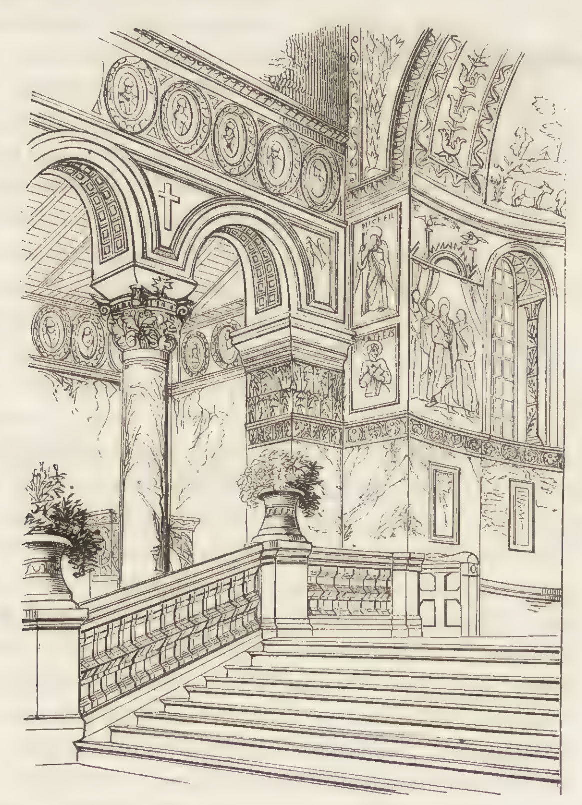


Fig. 24. Chor von S. Apollinare in Classe. Ravenna.

verziert, ebenso der Deckel, der die Gestalt eines niedrigen Walmdaches hat. Ein kleines viereckiges Fenster in der Mitte des Umganges beleuchtet die Gruftkammer. Dasselbe zeigt das seltene Beispiel eines wohlerhaltenen Broncegitters, dessen überaus zierliche Zeichnung wohl der altchristlichen Periode angehören mag. (Fig. 25).

Den Chorbau, der noch die alte Einrichtung mit halbrunden Marmorbänken zeigt, ziert ein reicher Schmuck von Mosaiken, die aber erst hundert

Jahre später hinzugefügt wurden, als die ravennatische Kirche sich von dem römischen Primate zu befreien suchte. Im Scheitel der Apsis erkennt man zwischen Wolken das Symbol Gottvaters, die geöffnete Hand, darunter von einem blauen Medaillon mit goldenen Sternen umgeben das lateinische Kreuz „SALVS MVNDI". Zu beiden Seiten desselben schweben mit weissen flatternden Gewändern die Halbfiguren MOYSES und ELIAS, ersterer noch mit braunem Barte. SANCTVS APOLENARIS in der Mitte der Concha steht auf einem felsigen Hügel; er erscheint hier als greiser Priester, der nach älterer Weise betend die ausgebreiteten Arme nach dem über ihm schwebenden Kreuze emporhält. Sein Haupt ist mit der Tonsur versehen, ein langer Bart wallt vom Kinn herunter. Der braune, spitz herunterfallende Chormantel, Stola und Untergewand von weisser Farbe, erinnern an das Costüm der Priestergestalten in dem Mosaik von S. Agnese fuori le mura bei Rom. Eine trübe gelbe Fläche bildet oberhalb den Hintergrund des Conchen-Mosaiks, unten aber, wo zwölf Lämmer und höher noch einmal drei solche stehen, sieht man eine reiche Landschaft von Felsen und Bäumen, zwischen denen Lilien und andere Blumen aus dem grünen Plane emporwachsen. Ohne Zweifel hat man in jenen unteren zwölf Lämmern die Symbole der zwölf Apostel, in den oberen dagegen diejenigen des heil. Petrus, Jacobus und Johannes zu erkennen und das Ganze dann als eine symbolische Darstellung der Transfiguration aufzufassen, womit auch das zwischen den Sternen schwebende Kreuz, das Zeichen des zum Himmel fahrenden Christus, sehr wohl übereinstimmt. Auffallend bleibt hingegen die hervorragende Stellung, welche der Patron der Kirche, S. Apollinaris, gerade im Mittelpunkt dieser Scene einnimmt. Unterhalb der Halbkuppel sind die Wände des Chorrundes wiederum mit Mosaiken verziert. Die grossen Mauerflächen zunächst des Einganges enthalten zwei figurenreiche Darstellungen; zur Linken ein Ceremonialbild mit fast lebensgrossen Figuren; es stellt den Bischof Reparatus (671—677) vor, der von den Kaisern Constantinus († 685), Heraclius und Tiberius die Bestätigung seiner Privilegien erhält. Alle Figuren, der Erzbischof und die

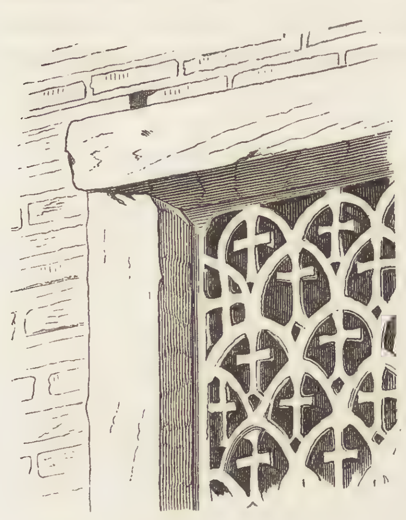


Fig. 25. Broncegitter an der Krypta von S. Apollinare in Classe.

Kaiser mit ihrem Gefolge von Kriegsleuten, sind in der Vorderansicht dargestellt. Die Ausführung ist roh und erinnert vielfach an die wahrscheinlich dieser Zeit angehörigen Mosaiken über den Seitenthüren im Grabmale der Constantia bei Rom. Die Gesichter sind ausdruckslos glotzend, die Gewänder steif, die Farben endlich trübe, mit fleckigen Schatten*). Gegenüber, als Seitenbild zur Rechten, sind die drei Opfer des alten Bundes, die Opfer Melchisedeks, Abels und Abrahams dargestellt. Hier ist die Ausführung etwas besser, doch fehlt es ebenfalls an Leben und Bewegung, wenn nicht etwa, wie diess bei der Figur des jugendlichen Abels der Fall gewesen zu sein scheint, ein älteres Vorbild copirt wurde. Vier lebensgrosse Gestalten ravennatischer Bischöfe und Localheiliger: ECLESIVS, S̄CS SEVERVS, S̄CS VRSVS und VRSICINVS füllen auf schwarzem Grunde die Wandflächen zwischen den Chorfenstern. Jeder streckt die Rechte, nach griechischem Ritus segnend, aus, die Linke hält ein goldenes, reich mit Perlen besetztes Buch. Die Haltung in der Vorderansicht ist in allen Figuren genau dieselbe. Die Gesichter sind in einem trüben Fleischroth mit ziemlich tiefen, braunen Schatten ausgeführt, die Haare weiss mit grauen Schattenstrichen, Farbe und Zeichnung der Gewänder endlich sind hart und monoton. Vorhänge, zwischen denen eine goldene Reifkrone herunterhängt, umrahmen jede der vier Figuren. Auch die Fensterleibungen in der Apsis sind mit zierlichen Mosaikornamenten versehen; einige Motive erinnern in ihrer würdigen Einfachheit an gute ältere Vorbilder. Auffallend ist hier, wie überhaupt an allen Theilen dieser Mosaiken, der Mangel an Gold, das durchwegs durch Gelb (bald ein trübes Schwefelgelb, bald ein wärmerer dem Orange sich nähernder Ton) ersetzt ist. Endlich enthält auch der Triumphbogen eine Anzahl musivischer Bilder. Ueber dem Scheitel erscheint zwischen den Emblemen der vier Evangelisten die Halbfigur des Heilandes, von einem grossen Medaillon umschlossen. Ein Purpurmantel bekleidet den Leib, die Rechte ist nach griechischem Ritus zum Segnen erhoben, die Linke trägt ein Buch. Das Gesicht zeigt den bekannten Typus, die Zeichnung ist hart und mit schweren Contouren ausgeführt. Weiter unten zu beiden Seiten des Chorbogens sieht man die Städte Jerusalem und Bethlehem, aus deren Thoren 12 Lämmer hervorschreiten. Eine Palme füllt die dreieckigen Zwickel zwischen dem Auflager des Rundbogens und den vortretenden Pilastern. Den Mosaikschmuck des Chorbaues vervollständigen endlich die Bilder der schmalen Wandpfeiler, auf denen der Triumphbogen ruht. Den oberen Theil nehmen beiderseits die lebensgrossen Figuren der Erzengel Michael und Gabriel ein,

*) Hier ist freilich zu berücksichtigen, dass das Mosaik an vielen Stellen und in einer höchst rohen Weise übermalt ist.

edle, jugendliche Figuren mit grossartig angelegten Gewändern. Die Stellung, das eine Bein tritt keck vor, ist vorzüglich; jeder der beiden Erzengel hält in der Rechten eine Fahne, in der Linken den Saum des violetten Mantels, der in einem schönen Halbrund über den Körper herunterfällt. Die Gesichter, von grauen Nimben umgeben, sind voll und jugendlich schön. Darunter sind die Brustbilder der Evangelisten MATHEVS und LVCAS angebracht. Ersterer erhebt die Rechte zum Segnen, letzterer hält eine Schriftrolle. Ernst und Würde auf den Gesichtern streifen bereits an jene Morosität, welche den spätbyzantinischen Typen eigenthümlich ist. Auch die Färbung ist mangelhaft, rothe Striche und Tupfen sind unvermittelt neben grelle, weisse Lichter gesetzt.

Unter allen ravennatischen Mosaiken sind diejenigen von S. Apollinare in Classe die jüngsten, vielleicht überhaupt die letzten, welche an diesem Orte ausgeführt wurden. Schon jetzt begann für Ravenna eine Zeit des allmählichen Sinkens und ein Jahrhundert später zertrat die wilde Longobarden-Herrschaft den letzten Rest der ehemaligen Blüthe. Es kann also nicht befremden, wenn wir in diesem Werke schon die Anzeichen nahenden Verfalles erkennen. In der Folge werden die Leistungen immer schwächer, den Beweis dafür liefern die Mosaiken Roms, wo erst die günstigeren Bedingungen während des XII. und XIII. Jahrhunderts wieder einen Aufschwung dieser Kunst hervorriefen.

Nachdem wir so die Basiliken Ravennas bis auf einige Monumente zweifelhaften Datums, wie die Kirchen S. Vittore und S. Maria in Porto fuori, durchwandert, mag hier die Stelle sein, auf eine Anzahl von besonderen Eigenthümlichkeiten einzugehen, wodurch sich diese Monumente von den gleichzeitigen Bauten Roms unterscheiden.

Die Anlage der ravennatischen Basiliken auf dem Grundrisse ist ohne Ausnahme diejenige eines dreischiffigen Langhauses. Zuweilen erhält das Mittelschiff im Vergleich zu den römischen Kirchen eine beträchtliche Breite. Querschiffe und Emporen kommen nirgends vor. Die Apsis im Osten zeigt bei innerem Halbrund, mit einziger Ausnahme von S. Michele in Affricisco, die Polygonalform, in der Regel die eines halben Zehnecks. Es ist dies eine Anlage, die vermuthlich auf byzantinischen Einfluss zurückweist und mit der Vorliebe für zahlreiche und grosse Rundbogenfenster zusammenhängt, deren gewöhnlich jede Polygonseite eines enthält. Nebentribünen kommen nur in S. Apollinare in Classe vor und sie werden dort ebenfalls aus griechischen Einwirkungen zu erklären sein, wie denn in den byzantinischen Kirchen solche Seitenapsiden zu besonderen Cultuszwecken verwendet wurden. Im Westen nimmt eine seitwärts abgeschlossene Vorhalle die Breite der drei Schiffe ein. Der Aufenthaltsort der Büssenden und der Ungetauften, heisst sie gewöhnlich

Narthex, wird aber in Ravenna von dem Presbyter Agnellus Ardica genannt. Im Aufbau des Innern verbindet sich mit der edlen Harmonie des Ganzen die einheitliche Consequenz der Einzelausstattung. Die Basiliken Roms gewähren einen unerfreulichen Anblick, weil ihr Schmuck aus einer ungleichartigen Zusammenstellung meist antiker Fragmente besteht; die ravennatischen Basiliken sind gleichsam aus einem Guss und Fluss entstanden, eine saubere Technik hat jedes Einzelglied für den Bau geschaffen. Mit Ausnahme der Basilika S. Vittore*) und der mittelalterlichen Kirche S. Maria in Porto fuori, dem Tre Fontane Ravennas, wo das Mittelschiff auf viereckigen Pfeilern ruht, werden die Stützen desselben sonst überall durch Säulen gebildet. Sie sind wie ihre Kapitäle alle gleich und die Verbindung derselben, die in Rom noch lange nach antiker Weise durch horizontales Gebälke geschah, findet in Ravenna ohne Ausnahme durch Rundbögen statt. Ein trapezförmiger Aufsatz mit schrägen oder gewölbten Seiten, zuweilen mit Kreuzen, Monogrammen oder mit Laubwerk geschmückt, vermittelt das Auflager der Archivolten über dem Kapitäl, eine glückliche, wenn auch keineswegs vollkommen gelungene Neuerung, die aus einer Erinnerung an den antiken Architrav zu erklären ist. In Rom sind diese Kämpfer selten, bilden dagegen eins der bezeichnendsten Merkmale ravennatischen Säulenbaues. **) Die Obermauern des Mittelschiffes sind stets mit grossen Rundbogenfenstern versehen, nur in S. Vittore und in den späteren Basiliken Roms werden sie kleiner und reduciren sich endlich auf kleine, schiessschartenähnliche Oeffnungen. Mit der reichen Ausstattung des Inneren verbindet sich eine gewisse Dürftigkeit der Aussenerscheinung. Sämmtliche Monumente Ravennas, das Grabmal Theodorich's ausgenommen, sind aus Backstein erbaut, dessen Mauerung ohne Verputz oder Verkleidung zu Tage tritt. Aber während den grossen Mauerflächen der römischen Basiliken eine jegliche Gliederung mangelt, erhalten die Seitenwände der ravennatischen Kirchen einen charakteristischen Schmuck von rundbogigen Blendarkaden, die auf schwach vortretenden Lesenen die Fenster umrahmen und welche, abgesehen von dem statischen Zweck, den sie erfüllen, schon nach Aussen den constructiven Organismus des Ganzen andeuten. Ein flacher Giebel bekrönt die beiden Schmalseiten; zuweilen tritt er seitwärts über die senkrechte Mauerlinie vor und ruht auf einer schrägen oder treppenförmigen Ueberkragung. Einen ferneren Reiz erhält das Aeussere durch die zierlichen Backsteingesimse. (Fig. 26.) Sie bestehen aus verschiedenartig zusammengesetzten Ziegellagen,

*) Aufnahmen dieser profanisirten und schwer zugänglichen Basilika bei Hübsch, T. XXI Fig. 6, XXIV Fig. 2—6, S. 61.

**) Vgl. über die Verbreitung der Kämpferaufsätze: Rahn, über Ursprung und Entwickelung des christlichen Central- und Kuppelbaues. Leipzig, Seemann, 1866, S. 171 u. f.

die bald horizontal, bald vertical übereckgestellt, bald in einfacher, bald in doppelter Ueberkragung, zuweilen auch von Consölchen gestützt, zu den

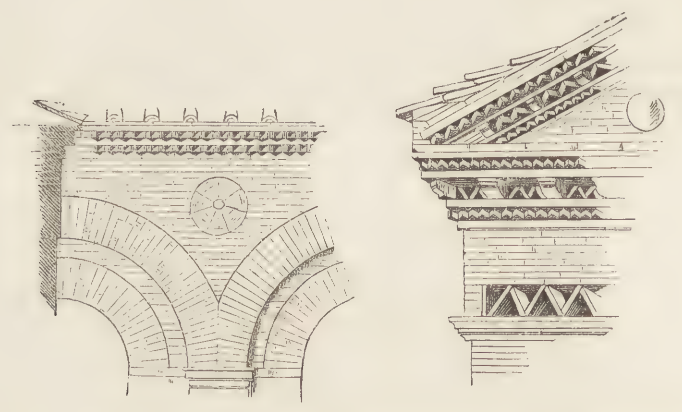


Fig. 26. **Backsteingesimse aus S. Apollinare in Classe zu Ravenna und Tre Fontane bei Rom.**

originellsten Combinationen führen und in der Regel die trefflichste Licht- und Schattenwirkung hervorrufen.

Endlich sei hier noch der Glockenthürme erwähnt, die in so origineller Weise das äussere Ansehen der ravennatischen Kirchen vervollständigen. Noch im VI. Jahrhundert müssen Kirchthürme äusserst selten gewesen sein, wie denn der Gebrauch von Glocken erst im folgenden Jahrhundert aufgekommen zu sein scheint. Die beiden Architekturbilder in den Mosaiken von S. Apollinare nuovo zeigen keinen einzigen Kirchthurm, nur der Leuchtthurm der Classis ist dort abgebildet. In Rom gehören die Mehrzahl der Campanile's einer späteren Zeit an. Dort sind sie viereckig, die einzelnen Geschosse durch Gurtgesimse energisch markirt, und das Ganze von zahlreichen und grossen Rundbogenfenstern durchbrochen, gleicht eher einem luftigen Gerüste von Pfeilern, Säulen und Bögen, das inmitten der südlichen Landschaft von äusserst malerischer Wirkung erscheint. Diese Feinheit der Gliederung fehlt den Thürmen von Ravenna. Die Zeit ihrer Erbauung ist unbekannt und dürfte auch bei den ältesten Monumenten kaum hinter das VI. Jahrhundert zurückgesetzt werden. Am ehesten wäre noch anzunehmen, dass der Campanile von S. Apollinare in Classe und die beiden Rundthürme von S. Vitale gleichzeitig mit den dazu gehörigen Kirchen errichtet worden wären. Aehnliche Rundthürme kommen beim Dom, neben den Kirchen S. Agata, S. Maria Maggiore, S. Apollinare nuovo, S. Giovanni Battista und S. Giovanni e Paolo vor. Viereckige Thürme sind in Ravenna selten und stehen bloss neben den Kirchen S. Francesco,

S. Michele in Affricisco und S. Giovanni Evangelista. Die übliche Form ist diejenige des Rundthurmes, der in der Regel als ein selbständiger Bau neben der Kirche steht. Es sind schlanke Mauermassen, die fast ununterbrochen in einer Verticallinie emporsteigen. Schwache Gesimse, zuweilen eine einfache Schichte von übereckgestellten Ziegeln, die nicht einmal über die Mauerflucht hervortreten, bilden die Horizontalgliederung und vereinigen öfters mehrere Fenstergeschosse. Form und Zahl der Fenster bedingt das Bedürfniss nach Erleichterung der Mauermassen im Aufbau. In den unteren Geschossen sind es vereinzelte Rundbogenöffnungen, je höher der Bau emporsteigt, desto zahlreicher werden die Fenster, die sich bald zu zweien, bald zu dreien, von mittleren Säulen getragen, gruppiren. Im Ganzen kann man diesen Thürmen ein finsteres, festungsartiges Aussehen nicht absprechen, ihre kahle Rundform, die mit einem gedrückten Zeltdache abschliesst, hat gegenüber der lebendigen Licht- und Schattenwirkung römischer Campaniles etwas Nüchternes und Abstossendes.

Noch ist endlich eines wichtigen Baues zu gedenken, es ist dies die grossartige Kirche S. Vitale. Nicht allein nimmt sie ihrer Form wegen eine hervorragende Stellung unter den ravennatischen Denkmälern ein, auch als ein Hauptglied der Entwickelung des Central- und Kuppelbaues erscheint sie von ganz besonderer Bedeutung. Ihre Stiftung (526) fällt mit dem Todesjahre Theodorichs zusammen und der Bau, den der mehrfach erwähnte Julianus Argentarius leitete, war noch unter gothischer Herrschaft beträchtlich vorgeschritten. Die Vollendung und die Weihe kamen aber erst unter Bischof Maximianus im Jahre 547 zu Stande. Zwei Mosaiken im Altarhause verherrlichen dieses Ereigniss und sind vielleicht ein Denkmal der kaiserlichen Freigebigkeit, welche den Bau unterstützte; denn die grossen Ceremonialbilder stellen Justinian und dessen Gemahlin Theodora vor, die mit zahlreichem Gefolge und in Gegenwart des Erzbischofs Maximian der Kirche ihre Geschenke darbringen. Das Centrum des Bauwerks ist ein regelmässiges Octogon von acht Hauptpfeilern. Sie sind durch Rundbögen verbunden und tragen die halbrunde Kuppel, welche in beträchtlicher Spannweite den Mittelraum bedeckt. Ihre Construction ist ebenso praktisch wie originell, denn eine blosse Zusammensetzung von hohlen Töpfen bildet den ganzen Körper der halbkugeligen Gewölbeschale. Schon die römischen Architekten bedienten sich zuweilen grosser Amphoren, die zur Erleichterung der Gewölbelast vereinzelt in das Gusswerk versetzt wurden. Beispiele sind zwei Monumente an der Via Labicana, die Torre dei Schiavi und ein nahe dabei gelegener Kuppelbau. Häufiger sind solche Constructionen in christlicher Zeit *)

*) Vgl. das Nähere bei Rahn a. a. O. S. 47 u. f.

und dass zumal in Ravenna das Beispiel von S. Vitale nicht ohne Vorgang war, belehrte mich im vorigen Jahre die glückliche Entdeckung eines älteren Topfgewölbes an der Kuppel der orthodoxen Taufkirche S. Giovanni in Fonte. $29^1/_2$ Fuss über dem gegenwärtigen Erdboden steigt die Kuppel als ein Kreissegment von 9' Scheitelhöhe aus ihrer Hintermauerung empor und besteht sodann aus 60 unabhängigen Ringen von horizontal in einander gefügten Töpfen, die im Scheitel um einen kreisrunden 7' $2^1/_2$'' im Durchmesser haltenden Mauerkörper von Gusswerk zusammenschliessen. Die gute Erhaltung dieses Bauwerks und der Umstand, dass die ganze Kuppel mit Mosaiken geschmückt ist, gestatteten nicht die Gewölbeschale (was ich in S. Vitale gethan) zu verletzen und so deren Stärke zu untersuchen; doch scheint es, worauf schon die ausserordentlich leichte Structur der Umfassungsmauern hinweist, gewiss zu sein, dass die Stärke des Gewölbes nur durch einfache Topfringe gebildet wird. Die Töpfe selbst haben die Form von stark gerippten Cylindern, die hinten spitz geschlossen sind (einer Flasche ohne Beden ähnlich.) Diese Spitze ist jedesmal in die Mündung des hinteren Topfes gefügt, und die Cylinder sind mit Mörtel gefüllt. Die Länge dieser thönernen Töpfe sammt der Spitze beträgt durchschnittlich $4^1/_2$'', ihre Stärke beiläufig 2''', der Durchmesser der kreisrunden Mündung 2'' 2'''*). Grossartiger noch und consequenter gestaltet sich dieses System in S. Vitale. Da, wo sich die Kuppel von dem verticalen Unterbau loslöst, besteht die untere von grossen Rundbögen durchbrochene Hälfte aus senkrecht in einander gestellten Amphoren; darüber wölbt sich die Halbkugel mit einer fortlaufenden Spirale von kleineren cylindrischen Töpfen (ganz ähnlich denen von S. Giovanni in Fonte — nur sind die Töpfe von S. Vitale hohl) ein, von denen ein jeder mit mit seinem spitzen Ende horizontal in die Mündung des folgenden gefügt ist.**) Obwohl eine solche Construction den Vorzug grosser Leichtigkeit darbietet, so glaubte man dennoch derselben beträchtliche Widerlager hinzufügen zu müssen.

---

*) Eine gründliche Aufnahme dieses höchst interessanten Bauwerkes fehlt leider immer noch. Die Zeichnungen von Hübsch T. XIII Fig. 13 u. 15 und T. XV Fig. 2 u. 5, und von Isabelle (letztere zum Theil ganz phantastisch entstellt) T. 42 weichen vielfach von einander ab. Eine genaue und eingehende Aufnahme wird jetzt von Prof. G. Lasius in Zürich für dessen Werk „die Baukunst in ihrer chronologischen und constructiven Entwickelung“ vorbereitet. Auch das arianische Baptisterium, die gegenwärtige Kirche S. Maria in Cosmedin zu Ravenna, soll ein Topfgewölbe genau nach dem Vorbilde von S. Giovanni in Fonte zeigen. Diese Mittheilung, die ich an Ort und Stelle erhielt, kann ich leider nicht durch eigene Anschauung bestätigen, indem die Kuppel von aussen unzugänglich ist.

**) Vgl. die Aufnahmen bei Agincourt, Arch. T. XXIII Fig. 3 u. 6. Von dem Vorhandensein der Töpfe hat mich der Augenschein überzeugt, doch konnte ich, weil eine dicke Kalkkruste die ganze Kuppel bedeckt, das System ihrer Construction nicht untersuchen.

(Fig. 27) Den Hauptbögen schliessen sich sieben halbrunde Ausbauten (Tribunen oder Exedren) an, im Osten aber das viereckige Altarhaus mit seiner

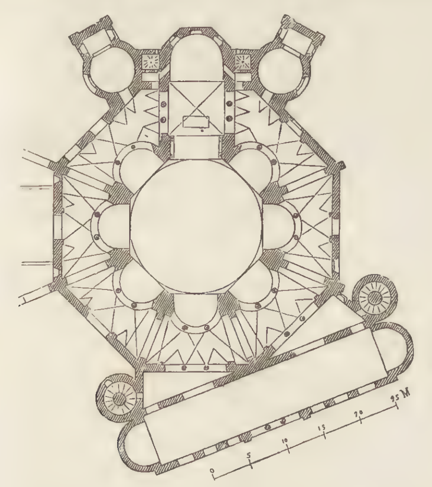


Fig. 27. Grundriss von S. Vitale zu Ravenna.

inwendig halbrunden und aussen polygonen Apsis. Die Halbkuppeln dieser Tribunen, die in zwei Geschossen von Säulenarkaden getragen werden, wirken strebbogenähnlich dem Schube der Kuppel entgegen und erhalten rückwärts ein neues Widerlager durch die zweigeschossigen Gewölbe des Umganges, der in Form eines Achtecks den Mittelbau umgiebt (Fig. 28). Der weitere Schub des Centrums wird endlich auf die Umfassungsmauern zurückgeleitet, die ihrerseits hinwiederum durch kräftige Strebpfeiler geschützt sind.

Nur das Altarhaus und die Apsis haben den alten Schmuck von Mosaiken bewahrt, der grösste Cyklus dieser Art, den Italien mit Ausnahme

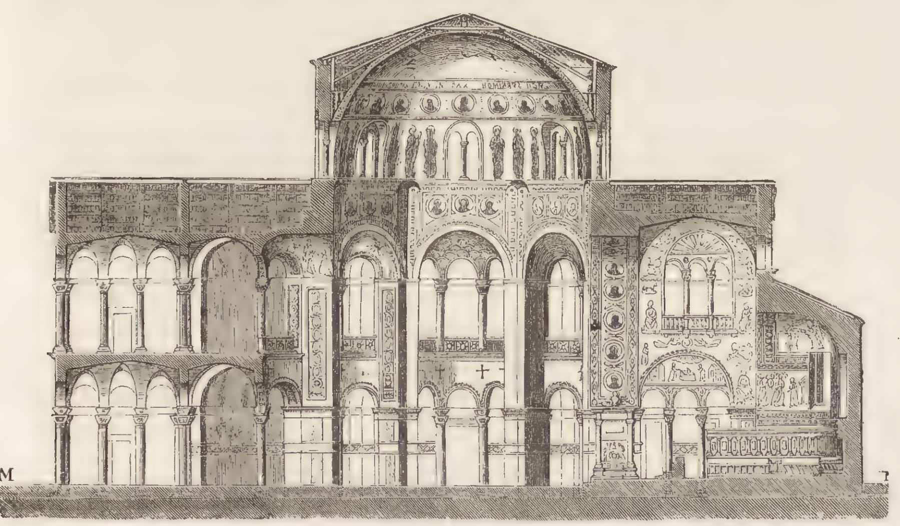


Fig. 28. Durchschnitt von S. Vitale zu Ravenna.

der Marcuskirche zu Venedig aufzuweisen hat. Der Anblick dieser farbenreichen Ausstattung, die sich sogar auf die Bemalung der architektonischen

Zierglieder ausdehnt, ist in der That überraschend. Wir beginnen die Betrachtung der Mosaiken mit denjenigen an der Halbkuppel der Tribuna. In der Mitte thront Christus auf einer blauen Himmelskugel. Mit der Linken hält er ein geschlossenes Buch auf das Knie gestützt. Zwei weissgekleidete Engel stehen zur Seite Christi, beide halten in der einen Hand einen langen goldenen Stab (Scepter), die andere legen sie einem nebenanstehenden Heiligen auf die Schulter. Diese sind links SCS VITALIS, dem Christus eine Krone überreicht, rechts ECLESIVS. EPIS. (Episcopus), der dem Heiland das Modell der Kirche übergiebt. Bunte Wölkchen beleben den Goldgrund, von dem sich die fünf Figuren abheben. Der Boden ist ein blumiger Plan, auf dem sich allerlei Gefieder herumtreibt; die Himmelskugel, auf der Christus thront, ruht auf einem Felsen, dem die vier Paradiesströme entquellen. Der Charakter dieses Mosaiks entspricht am ehesten dem der östlichen Hauptbilder (Christus und Maria) in S. Apollinare nuovo. Christus erscheint noch einmal als Jüngling, sein offenes Antlitz trägt den Ausdruck hoher Feier. Die Gestalt ist voll Leben und ansprechender Bewegung; indem er mit der Rechten die Krone darbietet, nimmt der Oberkörper eine leichte Wendung an. Diese Bewegung wird aber sofort gemildert durch die ruhige Haltung der Linken. Ein gleicher Rhythmus herrscht in der Haltung der unteren Körpertheile. Der rechte Fuss schiebt sich leise nach unten vor, indessen das linke Bein in ruhiger Stellung dem aufgestützten Buche ein festes Auflager bietet. Ein bräunlichvioletter Mantel umhüllt den Leib, die Faltenmassen, zumal in den unteren Parthien sind kräftig angelegt. Auf den Knieen sind einige Lichter in der Lokalfarbe angegeben, in den übrigen Gewandmassen steigern sich die breiten, markigen Schattentöne vom Braun ins Schwarze. S. Vitalis und die beiden Engel sind durch silberne Nimben ausgezeichnet. Die weissen Gewänder der Engel sind einfach, doch theilweise etwas hart gezeichnet. Die Modellirung geschieht mit braunen und blauen Schattenlinien, an einigen Stellen scheinen die Contouren sogar von Reflexlichtern begleitet zu sein. Die Gesichter, Hände und Füsse sind äusserst zart und mit Verständniss ausgeführt. Bischof Ecclesius ist durch die Tonsur, einen purpurnen Mantel, weisse Stola und ein reich gemustertes Untergewand als Priester gekennzeichnet. Sein Gesicht trägt gewiss porträtartige Züge, selbst eine Andeutung des rasirten Bartes fehlt nicht. Ungleich schwächer ist S. Vitalis. Ein breites Band mit einem nicht gerade eleganten Ornamente von sich kreuzenden Füllhörnern schmückt die Laibung des Chorbogens. Die Pfosten zwischen den Fenstern der Apsis zeigen ähnliche in Mosaik ausgeführte Pilasterarchitekturen, wie sie an der nämlichen Stelle in S. Apollinare in Classe vorkommen. Zwei grössere Compositionen schmücken die goldenen Wandflächen der Apsis zunächst des Choreingangs, Ceremonialbilder im

eigentlichen Sinne des Wortes. Zur Rechten sieht man die Kaiserin Theodora, ihr voran schreiten zwei Männer, rückwärts folgen sieben Frauen in reichem Hofcostüme. Die Kaiserin selbst ist nach byzantinischer Sitte durch einen Nimbus ausgezeichnet. Der Raum, durch welchen sich der Zug begiebt, mag das Atrium einer Kirche sein; darauf deutet der Cantharus, ein kleiner Springbrunnen, der vor dem Portale auf einer korintischen Säule ruht. Der vorderste Begleiter öffnet den Vorhang des Kirchenportales; Theodora folgt, sie trägt ein goldenes, reich mit Perlen besetztes Gefäss, wohl ein Geschenk, welches sie dem Gotteshause übergiebt. Auf dem goldgewirkten Saume ihres Purpurmantels wiederholt sich diese Scene des Schenkens, indem hier die drei Könige mit ihren Gaben dem Christuskinde entgegeneilen. Theodora und die ihr zunächst befindlichen Hauptpersonen sind höchst individuell gebildet, die Köpfe sind streng oval, die Farbe äusserst zart, die Züge höfisch geziert. Die Frauen des entfernteren Gefolges zeigen gewöhnlichere Typen; die Gesichter sind voll, die Augen dunkel umrändert, weisse Lichter wiederholen sich regelmässig auf Nase und Wangen. Schon die Anordnung der Figuren, die alle regungslos in strenger Vorderansicht neben einander gestellt sind, hat etwas eintöniges, dazu kommt noch das steife sorgsam gewählte Hofcostüm, das in geradlinigen Massen herunterfällt und jede Bewegung verhüllt. Die technische Ausführung dagegen ist immer noch befriedigend, und das Ganze zeichnet sich namentlich durch eine leuchtende und kräftige Färbung aus. An der linken Seite der Apsis erscheint als Gegenbild der Kaiser Justinian. Voran schreiten zwei Priester mit Rauchfass und Buch, zwischen ihnen und dem Kaiser steht, durch eine Inschrift bezeichnet Bischof Maximianus, der die Weihe von S. Vitale vollzog. Justinian trägt ein volles Gesicht mit schwachem Schnurrbarte. Der Ausdruck ist keck, etwas mürrisch. Zwei Hofbeamte und ein Zug von Kriegsleuten beschliessen die Prozession.

Zwischen der Apsis und dem achteckigen Kuppelbau liegt das quadratische Altarhaus. Dasselbe, beträchtlich höher als die Tribuna, ist mit einem Kreuzgewölbe bedeckt. Grosse Rundbogenblenden gliedern in zwei Geschossen die Seitenwände, innerhalb derselben öffnen sich je drei Säulenarkaden, oben nach den Emporen, unten gegen den Umgang des Achteckes. Alle Wand- und Gewölbeflächen sind hier aufs Reichste mit Mosaiken geschmückt. Wir beginnen mit dem Kreuzgewölbe. Den Scheitel bezeichnet ein Blumenkranz worin auf hellblauem Grunde, von Sternen umgeben, das Lamm Gottes steht. Breite Fruchtschnüre begleiten die Diagonalrippen und endigen unten mit einem Pfau, der auf einer blauen Kugel steht. Jede der vier Gewölbekappen zeigt in der Mitte die Figur eines Engels, der mit aufgehobenen Armen das Medaillon mit dem Agnus Dei stützt. Blattornamente

und Rankenwerk mit regelmässigem Wechsel von Grün und Gold, dazwischen allerlei Thiere: Vögel, Fische, Lämmer u. dgl. füllen die dreieckigen Gewölbflächen. Die Wahl der Farben ist hier eine überaus glückliche, die Zeichnung aber steht sowohl was Frische und Lebendigkeit des Einzelnen betrifft, als auch hinsichtlich der Erfindung neuer Motive jenen früher beschriebenen Mosaikornamenten von S. Giovanni in Fonte bedeutend nach, besonders auffallend ist eine regelmässige Spiralform der Blattranken, die überdiess willkürlich und eng sich zusammendrängen. Zwischen der Rundbogenöffnung der Apsis und dem höher gelegenen Kreuzgewölbe des Altarhauses ist der Triumphbogen von drei Rundbogenfenstern durchbrochen. Ranken füllen wiederum die seitlichen Wandtheile, darunter sind rechts und links auf goldenem Grunde die Städte Jerusalem und Bethlehem abgebildet. Zwei schwebende Engel in der Mitte endlich tragen ein Medaillon mit dem achttheiligen Kreuze. Was die Mosaiken an den Seitenwänden des Altarhauses betrifft, so sind hier die Gegenstände vorzugsweise aus dem alten Testamente gewählt. Ein Ornament von Weinranken umgiebt die obersten Blendbögen. Die vorspringenden Wandtheile, auf denen sie ruhen, zeigen jedesmal die grosse Figur eines Evangelisten. Wir betrachten zuerst die linke Seitenwand des Altarhauses. Hier sieht man zur Rechten Lucas, gegenüber Johannes, beide sitzend in einer felsigen Landschaft; auf ihrem Schoosse liegt das aufgeschlagene Buch. Johannes erscheint als ein bärtiger Greis, mit mürrischem Ausdruck, ähnlich derselben Figur im Triumphbogen von S. Paul fuori le mura in Rom. Lucas hält die Rechte nach byzantinischer Weise segnend empor, zu seinen Füssen liegt ein verschliessbarer Sack, der die Schriftrollen enthält. Hinsichtlich ihrer Ausführung stehen diese Figuren den Mosaiken in der Tribune bei weitem nach; die Gewandmotive sind ziemlich leblos, dabei derb und breit behandelt, die braunen Schatten stechen zuweilen ins Grünliche; die Färbung der nackten Theile ist eintönig und kalt; neben den trüben braunen Schatten sind weisse Lichter spärlich auf Nase und Augenbrauen vertheilt; die Haare sind flau und plump gezeichnet. Unter den Aposteln zu beiden Seiten des unteren Blendbogens stehen Jeremias und Moses, ersterer als Greis zur Linken; mit beiden Händen hält er ein aufgerolltes Blatt, vor ihm steht ein Thron, worauf ein grüner Kranz. Moses erscheint als Jüngling, in dem Momente wo ihm Gott Vater, symbolisch durch eine von Wolken umgebene Hand dargestellt, die Gesetzrolle übergiebt. Weiter unten, am Fusse des Felsens, harrt seiner das Volk, eine dichte Gruppe von plumpen Gewandfiguren, deren Ausführung von ungeschickter Hand wohl einer späteren Epoche angehören dürfte. Zwei grosse Bilder: das Opfer Abrahams und die Bewirthung der drei Engel füllen das Bogenfeld der unteren Blendarkade. Erstere Scene ist in derselben Weise componirt, wie

sie öfters auf altchristlichen Sarkophagreliefs abgebildet wurde: Isaak kniet mit zurückgebundenen Armen auf einem viereckigen Altare, hinter ihm steht Abraham das Schwert zum Schlage erhoben, da erscheint aus den Wolken, Einhalt gebietend, die Hand Gottes. Unten zur Seite steht der Widder. In der Mitte des Bogenfeldes sitzen die Engel hinter dem gedeckten Tische. Abraham, ein schlotternder Greis, bringt eine Schüssel worauf das Lamm. Sara steht unter der Thüre des Hauses, neugierig und zweifelnd auf die Prophezeihung lauschend. Farbe und Zeichnung dieser Composition erinnern an die obern Gestalten Mosis und Jeremias; man gewahrt dieselben derben, fast rohen Contouren, eine trübe, braune Fleischfarbe, blaue und braune Farbe in den Gewändern, deren Anordnung eine conventionelle Härte zeigt. Immerhin fehlt es den einzelnen Gestalten nicht an Ausdruck und charakteristischer Bewegung. Abraham als Wirth, mit einer kurzen Tunika bekleidet, wankt mühsam und gebrechlich einher, ein mürrischer Zug herrscht auf seinem Antlitze; das erwartungsvolle Lauschen der Sara ist in den Gesichtszügen und in der Haltung vortrefflich ausgedrückt.

Völlig übereinstimmend in der Anordnung und ihrem Inhalte nach sind die Mosaiken an der Seitenwand zur Rechten. Zuoberst sind die Gestalten der Evangelisten Matthaeus und Marcus angebracht, wie diejenigen auf der gegenüberliegenden Seite von ihren Emblemen begleitet, darunter zur Rechten steht Elias, wie Jeremias vor einem Throne, worauf ein grüner Blattkranz; zur Linken erscheint zweimal Moses, unten als Hirt mit drei Lämmern, etwas höher steht er im Begriffe sich vor dem brennenden Dornbusche die Sandalen zu lösen. In der Ausführung stimmen diese Bilder mit denen der linken Seitenwand überein; weit vorzüglicher ist hier das Mosaik in dem untersten Bogenfelde. Zur Seite eines grossen, weissgedeckten Altartisches steht links Abel, eine schöne jugendliche Gestalt, nur mit einem Felle bekleidet, das von den Schultern herunterhängt. Er hält mit beiden Händen ein Lamm empor und blickt zum Himmel, wo zwischen Wolken die Hand Gottes erscheint. Ihm gegenüber steht in ähnlicher Haltung Melchisedech, ein Schaubrod (?) darbietend. — Hinsichtlich der geübten Technik steht dieses Mosaik demjenigen der Apsis am nächsten; es zeigt dies namentlich die Behandlung der nackten Körpertheile, wo wieder ein kräftiges, warmes Braunroth die Lokalfarbe bildet und die Contouren neben einer wirksamen Modellirung fast völlig verschwinden. Auf beiden Gesichtern herrscht ein Ausdruck hoher Feier und Andacht.

Der grosse Gurtbogen, mit dem sich das Altarhaus gegen den achteckigen Kuppelraum öffnet, enthält im Scheitel das stark übermalte Brustbild Christi, der hier bärtig mit männlichen Zügen abgebildet ist. Daran reihen sich zu beiden Seiten, von kreisrunden Medaillons umschlossen, die Brustbilder der

Apostel und der Heiligen Gervasius und Protasius. Die Zeichnung ist hart und derb, schwere grau-blaue Schatten und zahlreiche weisse Lichter wechseln auf den dunkeln Gesichtern. Das Octogon ist später durch barocke Zuthaten entstellt worden, doch sind auch hier die Stuckornamente der unteren Bogenlaibungen, sowie der herrliche Mosaikfussboden (Opus alexandrinum) erhalten geblieben. An den Wänden des Umganges sieht man an einigen Stellen noch die schönen Einlagen von buntem Marmor, herrliche Muster, ganz ähnlich denjenigen von S. Giovanni in Fonte.*) In einem der dreieckigen Räume zwischen der Vorhalle und dem Octogone endlich sieht man noch die schönen Deckenornamente, Ranken und Blattgewinde, die auf einem mattgefärbten Grunde in Stucco ausgeführt sind. Lanciani ist geneigt dieselben für gleichzeitig mit der Entstehung von S. Vitale zu halten.

Der Anblick des Aeusseren von S. Vitale wird durch eine Menge von Um- und Anbauten beeinträchtigt. Ehedem bildete eine schräggestellte Vorhalle in der Breite von zwei Octogonalseiten den Zugang zu dem Inneren. Isabelle in seiner Reconstruction von S. Vitale **) wollte diese allerdings auffallende Anlage einer späteren Zeit zuschreiben und versuchte den ursprünglichen Grundriss in einer regelmässigeren Weise herzustellen. Ausgrabungen indessen, welche im vorigen Jahre unter der Leitung Lanciani's vorgenommen wurden, haben die Richtigkeit des zuerst von Agincourt mitgetheilten Grundplanes vollkommen bestätigt. Die langgedehnte Vorhalle war gleich derjenigen des Lateran-Baptisteriums und der Kirche S. Constanza bei Rom an ihren Schmalseiten mit zwei halbrunden Ausbauten versehen. Sie ist zweigeschossig, und man kann noch heute die beiden in die anstossende Caserne verbauten Stockwerke in ihrer ganzen Länge durchschreiten. Zwei Rundthürme, von denen der nördliche als ein kurzer Rumpf noch vorhanden, der andere dagegen niedergerissen und durch einen schlanken Campanile aus späterer Zeit ersetzt worden ist, flankirten die Vorhalle. Die äussere Gliederung von S. Vitale entspricht derjenigen aller übrigen Kirchen Ravennas. Die Rotunde ist ein einfacher Backsteinbau, dessen Umgang, der Eintheilung des Innern entsprechend, durch ein Gurtgesimse und zwei Geschosse getheilt wird. Kräftige Eckpfeiler, dazwischen Pilaster, begleiten die Kanten und die Wandflächen; der hohe Mittelbau enthält auf jeder Seite ein grosses Rundbogenfenster, das von einer Blendarkade umrahmt ist. Von überaus malerischer Wirkung ist namentlich der Chorbau, wo sich über der polygonen Apsis die Horizontalfronte des Altarhauses mit einem grossen dreitheiligen Pfeilerfenster öffnet.

---

*) Abbildung bei Hübsch T. 29 Fig. 1—3.

**) Les édifices circulaires etc. T. 45 u. f.

San Vitale ist öfters als ein byzantinisches Bauwerk bezeichnet worden, und es ist wahr dass ein naher Zusammenhang dieser wie aller übrigen Kirchen Ravennas mit der Kunst des Orients nicht geleugnet werden kann. Die Bedeutung der byzantinischen Kunst und die Grenzen ihres Einflusses aber sind noch lange eines der dunkelsten Kapitel der Kunstgeschichte geblieben. Bei den Schwierigkeiten, die sich bis vor Kurzem einer gründlichen Erforschung des Orients entgegenstellten, und bei dem Mangel an byzantinischen Werken im Abendlande, liess sich nur ein oberflächliches Bild gestalten, das sich zwar in den allgemeinen Umrissen feststellte, in den Einzelheiten jedoch eine Menge von Lücken und von Räthseln darbot. Selbst die Bezeichnung „byzantinische Kunst“ umfasste einen doppelten Begriff. Noch heute wird zuweilen fälschlicher Weise dieser Name auf den sogenannten „Rundbogenstyl“ übertragen, der im Abendlande der gothischen Periode voranging. Erst die neuere Kunstgeschichte hat diese Begriffsverwechslung gehoben und mit Anerkennung zeitweiliger Einflüsse, die der Orient mehr oder weniger nachhaltig auf das Abendland ausgeübt hat, zwei scharfe Perioden gesondert. Demnach bezeichnet die byzantinische Kunst im eigentlichen Sinne jene Richtung, die sich zu Constantins des Grossen Zeit auf Grund der Antike, aber vermischt mit gewissen orientalischen Elementen entfaltet und zu Justinian's Zeit ihre höchste, dem christlichen Geiste und den christlichen Bedürfnissen entsprechende Ausbildung erreichte. Sie verbreitete sich von Constantinopel aus über den ganzen christlichen Orient, sie beeinflusste die späteren Schöpfungen der Araber und lebt noch heute, wenn auch in verkommener Weise, in den Ländern des griechischen Cultus fort. Neben der orientalischen entwickelt sich die abendländische Kunst aus derselben Quelle, unter den gleichen Voraussetzungen und Bedingungen des christlichen Cultus; aber erfasst von dem jugendkräftigen Geiste germanischer Völker, durchdrungen von frischen, entwickelungsfähigen Elementen verfolgt sie andere Ziele, und während im Orient eine alternde Kunst in typischer Wiederholung erstarrt, so erfüllt sich das Abendland mit einer Reihe von blühenden Schöpfungen, den Vorboten einer Kunst, die gleich jener sprachlichen Wiedergeburt den Namen der romanischen führt.*)

Das Hauptelement der byzantinischen Architektur ist die Kuppel, eine Bauform, deren Ursprung im Alterthum, in der Vorliebe der Römer für den Gewölbebau zu suchen ist. Zum ersten Male und in grossartigster Weise tritt sie uns im Pantheon entgegen. Ein kreisrunder Cylinder mit Nischen innerhalb der Mauerstärke bietet hier der Kuppel ein ununterbrochenes Auflager dar. Diese einfachste Form des Kuppelbaues wandert in die christ-

*) Vgl. Schnaase, „Zur Würdigung der byzantinischen Kunst“ in der Zeitschr. für bild. Kunst, 1868, No. 6 u. 7.

liche Architektur hinüber und erhält sich hier bis ins Mittelalter in fortwährendem Gebrauche. Aber schon in römischer Zeit führte das Streben nach leichteren und kühneren Constructionen zu allerlei neuen Versuchen. Ein Beispiel davon zeigt der sog. Tempel der Minerva Medica zu Rom (Fig. 29). Der luftige Pfeilerbau ist von grossen Fenstern durchbrochen und im Erdgeschosse mit zehn halbrunden Ausbauten versehen, die bis zur halben Höhe der Umfassungsmauern emporsteigen. Auch diese Form der Anlage wurde von den christlichen Architekten übernommen, aber sie erlitt sehr bald eine bedeutsame Umänderung. Das nämliche System, wodurch sich die Basilika als eine für den christlichen Cultus vorzugsweise taugliche Gebäudeform erwiesen hatte, sollte auf den Centralbau übertragen werden. Fortan erhebt sich die Kuppel auf einem Kreise von Säulen oder Pfeilern, um den sich, gleich den Seitenschiffen einer Basilika, ein niedrigerer Umgang anschliesst. Im Abendlande wie im Oriente vollzog sich eine solche Umwandlung. Hier schildert schon im IV. Jahrhunderte Gregor von Nazianz die von seinem Vater erbaute Kirche als ein hohes Achteck mit Umgängen und Exedren, dort entstand dagegen zu Ende desselben Jahrhunderts die grossartige Kirche S. Lorenzo zu Mailand und nach etwas mehr als hundert Jahren die Kirche S. Vitale zu Ravenna. In Beiden wiederholt sich, im Grundrisse wenigstens, das System der Minerva Medica, nur der Umgang erscheint als eine neue, aus dem christlichen Gedanken hervorgegangene Zuthat. Im Aufbau freilich verlieren die Exedren ihre bloss passive Bedeutung und nehmen statt dessen einen activen Antheil an dem constructiven Organismus; indem sie bis zu den Tragebögen emporgeführt werden, dienen ihre Halbkuppeln, Strebbögen ähnlich, als unmittelbares Widerlager derselben. Aber wie vollkommen und wie hochgebildet ein solches System erscheinen mag, diese Monumente bezeichnen bloss den Durchgangspunkt zu einer weiteren Entwickelung. Vielleicht gleichzeitig mit S. Vitale entstand zu Constantinopel die Kirche SS. Sergius und Bacchus. Die nahe Verwandtschaft mit der ravennatischen Kirche leuchtet ein; das Centrum der Anlage ist ein ähnliches nur im Einschluss einer quadratischen Umfassungsmauer; auf eine Vereinfachung und ein Aufgeben der dem christlichen Gebrauche weniger zu-

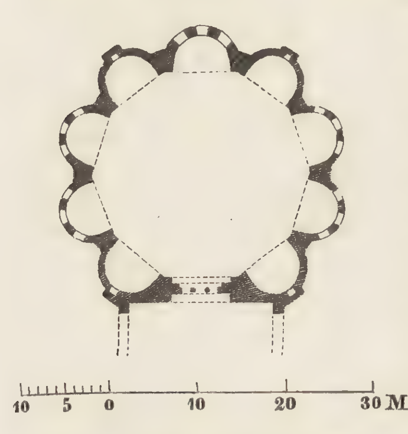


Fig. 29. Sogenannter Tempel der Minerva Medica zu Rom.

sagenden Rund- und Polygonalform zielt also das Streben der orientalischen Architektur, und die unmittelbar darauf, wenn nicht sogar gleichzeitig erbaute Sophienkirche zu Constantinopel zeigt die glänzende Lösung dieses Problems. Auf einer quadratischen Grundlage, nur von vier mächtigen Pfeilern getragen, erhebt sich kühn und luftig die Kuppel. Im Osten und Westen bestehen die halbrunden Ausbauten noch fort, aber schon in den folgenden Bauten, noch zur Zeit Justinians, liess man diese Exedren, die letzte Erinnerung an den römischen Ursprung des Centralbaues, fort und man ersetzte sie durch Tonnengewölbe, die sich kreuzförmig den vier Haupttragebögen anschlossen. Diese Kirchenform ist dann im Oriente zu ausschliesslicher Herrschaft gelangt, sie blieb der Typus byzantinischer Kirchenarchitektur und lebt noch heute in den Bauten Russlands und der griechisch-katholischen Länder fort. Die Anlage von S. Vitale ist also keineswegs eine byzantinische, sondern sie ist gleich dem römischen Tempel der Minerva Medica, S. Lorenzo zu Mailand und SS. Sergius und Bacchus zu Constantinopel als eine blosse Vorstufe zu der vollendeten Form des byzantinischen Kirchengebäudes zu betrachten. Anders verhält es sich freilich mit der Ausstattung im Einzelnen. Hatte schon früher durch die günstige Lage Ravennas zum Oriente ein reger Verkehr mit Constantinopel stattgefunden, so waren, zumal seit der Herrschaft der Ostgothen, die Blicke der Geistlichkeit und der katholischen Bevölkerung fortwährend nach dem oströmischen Hofe gerichtet, woher sie Hülfe gegen ihre arianischen Bedränger, sowie auch Unterstützung bei ihren kirchlichen Unternehmungen hofften. In der That bestärken denn jene Bilder Justinian's und der Theodora, sowie einige Andeutungen des Agnellus die Ansicht, dass namentlich der Bau von S. Vitale durch Geschenke und Beiträge von Seiten des byzantinischen Hofes unterstützt wurde. Sämmtliche Detailglieder von S. Vitale und der meisten Basiliken Ravennas bestehen aus griechischem Marmor; auch ihrer Form nach weichen sie von den gleichzeitigen Werken abendländischer Herkunft ab. Wohl mochten sie daher in einer Zeit, wo die Steinbrüche Italiens schon verödet und verlassen waren, aus den berühmten Fundgruben von Prokonnesus, der heutigen Marmora-Insel in der Propontis, herstammen, wo sie fertig zugerichtet und auf dem bequemen Seewege nach Ravenna versandt wurden.

Es sei gestattet, noch in Kürze bei diesen Detailgliedern zu verweilen. Schon frühe hatte sich im Oriente eine eigenthümliche Ornamentik ausgebildet. Zwar war es Rom, woher dem Osten die Elemente der Antike überliefert wurden, allein sie trafen auf einen Boden, wo bereits die hellenische Zeit ihre Schöpfungen hinterlassen hatte, und Constantinopel zumal enthielt noch eine grosse Zahl von griechischen Kunstwerken, welche die Kaiser aus dem Raube der Provinzen dort aufgehäuft hatten. Während unter solchem

Einflusse die byzantinische Kunst eine gräcisirende Richtung fortwährend beibehielt, trug ein anderes Moment nicht minder zu ihrer eigenthümlichen Ausbildung bei. Dieselbe nüchterne Verstandesrichtung, der Sinn für steife mathematische Regel, welche dem Byzantinismus eigen sind, mochten wesentlich dazu beigetragen haben, dass das schwierige, durch die Jahrhunderte überlieferte Problem des Kuppelbaues in der Sophienkirche so glänzend gelöst wurde. Aehnliche Resultate erfolgten auf dem Gebiete der decorativen Architektur. Während ein prunksüchtiger Hof, der sich seit Langem eines äusseren Friedens erfreute, keinerlei Mittel scheute der Kunst mit den schwierigsten Aufgaben entgegenzutreten, wo Kostbarkeit und Glanz die ersten Bedingungen blieben, wodurch ein Werk das Auge des Beschauers blendete, da musste die Kunst auf Irrwege gerathen. Schon frühe gingen daher jene besseren Traditionen unter, und die Werke byzantinischer Kunst üben trotz aller Pracht und Virtuosität ihrer technischen Ausführung auf uns einen nüchternen und kleinlichen Eindruck aus. Diess gilt denn auch für das Detail der ravennatischen Bauten. Die leise Schwellung und die Kanellirungen, welche der antiken Säule den Ausdruck elastischer Tragfähigkeit verliehen, sind verschwunden, in geradliniger Verjüngung steigt sie auf und die Stelle ihres Anlaufes vertritt oben und unten ein bandartiger Ring. In den Kapitälen leben, theilweise wenigstens, die antiken Ordnungen fort, aber verkümmert; eine kleinliche, schematische Behandlung nimmt fortwährend überhand. Von dem römischen Blattwerke, das zumeist in rundlichen, olivenartigen Spitzchen ausläuft, unterscheidet sich der griechische Akanthus durch eine scharfe und zackige Zeichnung. Schon in heidnischer Zeit erscheint eine solche allerdings auch an römischen Monumenten, wie diess die Sculpturen eines vor Porta S. Giovanni in Rom entdeckten Grabmales der Gordiane zeigen*). Auch in der Frühzeit des IV. Jahrhunderts**) zeugt ein Sarkophagrelief der Villa Ludovisi zu Rom von diesem Verfalle der Ornamentik (Fig. 30). Noch mehr steigert sich derselbe in der byzantinischen Kunst: die grossen Massen lösen sich auf, ein kleinliches Gewirre feiner Spitzchen, die meist wie die Blattnerven mit dem Bohrer ausgearbeitet sind, tritt an die Stelle der Blätter. Die bezeichnendsten Beispiele sind die Kapitäle der Hercules-Basilica und diejenigen von S. Apollinare in Classe. Bei grösserem Laubwerk treten die Enden nahe zusammen; es genügt alsdann ein geometrisches Schema, um den Entwurf zu einem byzantinischen Kapitäle herzustellen. Daneben kommen neue Kapitälbildungen vor. Die

---

*) Hübsch, S. 54.

**) Dahin weist nach einer Mittheilung des Herrn Dr. Hirschfeld in Königsberg der Charakter der Inschrift.

bedeutendsten Muster finden sich in S. Vitale; die Stelle der eleganten Korbform antiker Säulenköpfe vertritt ein viereckiger Klotz, dessen Flächen bald

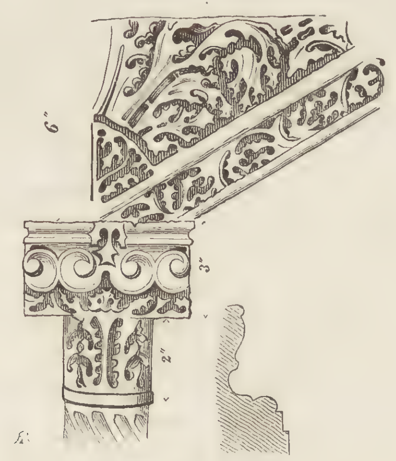


Fig. 30. Von einem Sarkophage im Garten der Villa Ludovisi zu Rom.

leise gewölbt, bald in einfacher Schräge nach unten zusammenlaufen (Fig. 31). Die Wandungen schmückt ein reiches Ornament, bald Blattranken,



Fig. 31. Kapitäl vom oberen Geschosse des Altarhauses von S. Vitale zu Ravenna.

bald ein Flechtwerk, das mit filigranartiger Feinheit vom Kerne losgehauen und bloss durch einige ausgesparte Stützchen (puntelli) mit demselben zu-

sammenhängt *). Ein ähnliches Band umrahmt die Flächen. Ueber dem Kapitäl vermittelt ein Aufsatz von ähnlicher Form, ein sog. Kämpfer (Sommiere), das Auflager der Rundbögen. Die Vorderfronte enthält gewöhnlich ein Monogramm, zuweilen Lämmer oder andere Thiere, die auf eine christliche Symbolik hindeuten. In der Ornamentik dieser Kapitäle herrscht seltsamer Weise die diagonale Richtung vor, „als ob man absichtlich eine Anspielung auf die vertical wirkende Function vermieden hätte". Diese Goldschmiedetechnik in Marmor zeigt sich dann besonders charakteristisch in einer Anzahl von Reliefplatten, wahrscheinlich Reste von Ballustraden der Emporen oder von Ambonen, die sich in S. Vitale, im Dom und in S. Apollinare nuovo erhalten haben. Eine Ornamentik von ausserordentlicher Feinheit (auf einer Platte im Dome mit bunten musivischen Einlagen versehen) drängt sich über die ganze Fläche; aber das Blattwerk, das hier überall angewandt ist, artet in ein verknöchertes Schema von geometrischen Combinationen aus, das uns ein förmliches Vorspiel jener vielgestaltigen Fischblasenmuster der spätgothischen Zeit gewährt.

Das sind einzelne Züge, welche die byzantinische Kunst charakterisiren und die zum Theil auch in den Monumenten Ravennas fortleben. Aber während sich im Orient das traurige Schauspiel darbietet, dass die Kunst von ihrer höchsten Blüthe langsam heruntersinkt und heute noch an einem verkommenen Dasein krankt, so bezeichnet Ravenna mit seinen Denkmälern einen raschen Aufglanz, der eine Reihe von bedeutenden Werken hinterlässt, um alsdann plötzlich vor einem Jahrhunderte langen Stillstand der Künste zu erlöschen. Ravenna enthält die gefeiertsten, aber auch die letzten Leistungen der altchristlichen Kunst des Abendlandes. Nicht die vorübergehende Herrschaft der Ostgothen, sondern die blutige Rückeroberung Italiens durch Belisar und Narses, und bald darauf die Einfälle der Longobarden haben die Kunst von Ravenna in ihrer Fortentwickelung gehemmt. Die Unternehmungen werden seltener und beschränken sich bald auf die Wiederherstellungen der Schäden, die Natur und Menschenhände angerichtet hatten. Die Vorstädte und zumal die einst so wichtige Classis verloren ihre Bedeutung immer mehr, Erdbeben zerstörten die Gebäude und der Hafen versandete, so dass heute das Meer beinahe eine Stunde von der Stelle des ehemaligen Emporium's entfernt liegt. Im VIII. und IX. Jahrhunderte übernahmen

*) Diese Ornamentik ist, wie mich der Augenschein an mehreren Stellen belehrte, aus dem Marmor ausgehauen, und besteht nicht, wie Unger a. a. O. Bd. 84, S. 342, vermuthet, aus Cement oder aus einem Ueberzuge von Stuck. Stuckornamente kommen allerdings an den Kapitälen von S. Francesco und S. Giovanni Evangelista vor, allein sie fallen mit dem Umbau dieser Kirchen in der Zopfperiode zusammen und sind demnach erst eine spätere Zuthat.

die Päbste die Fürsorge für die noch erhaltenen Heiligthümer, allein es war vergeblich. Nachdem schon Carl der Grosse den Palast in Ravenna seiner Säulen und Mosaiken beraubt hatte um damit seinen Palast in Aachen zu schmücken, und später Otto der Grosse seinem Beispiel gefolgt war, verwüsteten die seeräuberischen Sarazenen die Küsten des adriatischen Meeres und beraubten die Kirchen der Classis ihrer letzten Kostbarkeiten. In der Folge verblieb Ravenna, mit einer kurzen Ausnahme venezianischer Herrschaft, bis 1859 den Päbsten und ist heute italienische Hauptstadt der gleichnamigen Provinz.

Gegenwärtig zählt Ravenna ungefähr 19,100 Einwohner. Das äussere Ansehen der Stadt entspricht keineswegs dem Glanze ihrer geschichtlichen Vergangenheit; die Physiognomie Ravennas ist vielmehr diejenige einer modernen Provinzialstadt. Die Strassen sind wohlgebaut, zwischen den Häusern sind Gärten angelegt, wodurch die Ausdehnung bei weitem grösser wird, als sich diess nach der geringen Einwohnerzahl erwarten liesse. Nur die zahlreichen schlanken Rundthürme verleihen der Stadt das Ansehen altehrwürdiger Orginalität und wer einmal von Aussen her die wohlerhaltenen Basiliken betritt, der fühlt, dass auch die Jahrhunderte auf diesem klassischen Boden nicht jegliche Spur einer grossartigen Vergangenheit zu tilgen vermochten. Die fortwährenden Alluvionen haben den ehemaligen Boden bis zu beträchtlicher Höhe übersandet; das ursprüngliche Pavimento des Baptisteriums S. Giovanni in Fonte fand man erst in einer Tiefe von nahezu drei Metres und die neuentdeckte Krypta des Domes steht Jahr aus Jahr ein bis zur Höhe der Säulenkapitäle unter Wasser. Auf solchem Boden hat denn auch die Stabilität der Monumente erheblich gelitten; die wenigsten unter den ravennatischen Campaniles stehen senkrecht da, der mittelalterliche Thurm des Palazzo Publico in erster Linie erscheint als ein unheimliches Gegenstück zu den schiefen Genossen von Bologna.

Wir schliessen hiermit unsern Bericht über Ravenna, die Frucht eines glücklichen, leider nur zu kurzen Aufenthaltes in dieser Stadt. Mögen andere recht bald durch eigene Studien an Ort und Stelle diese lückenhaften Schilderungen ergänzen!

Ueber in Spanien vorhandene Gemälde, Handzeichnungen und Miniaturen.

Von

G. F. Waagen.

(Fortsetzung.)

Bilder der französischen Schule.

Weit das bedeutendste, was von Bildern der französischen Schule in Spanien vorhanden ist, sind die Wandmalereien des *Juan de Borgogna* im Capitelsaal des Winters der Cathedrale von Toledo, welche derselbe vom Jahre 1508 an, im Auftrag des Cardinals Francisco Ximenez de Cisneros, ausgeführt hat. Dieselben liefern einen schlagenden Beweis für meine frühere Behauptung, dass die Malerei in Frankreich in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts eine hohe Stufe der Ausbildung erstiegen haben muss, und dass nur der gegen die Bilder geführte Vertilgungskrieg zur Zeit der Religionskriege und der Revolution Ursache sei, dass es an Bildern aus dieser Epoche fehle*). Damals zog ich diesen Schluss vornehmlich aus den Miniaturen des *Jehan Foucquet*, bekanntlich Malers Ludwigs XI., für dessen Arbeiten ich zuerst, nach den beglaubigten Miniaturen in der französischen Uebersetzung der Geschichte der Juden von Josephus in der kaiserlichen Bibliothek in Paris, sowohl die vierzig Miniaturen aus dem Gebetbuch des Maître Étienne Chevalier im Besitz der Familie Brentano in Franfurt a. M., als eine aus demselben Buche bei dem Dichter Rogers in London, wie endlich das Titelblatt und mehrere andere im Jahre 1458 für denselben Maître Étienne in der, jetzt in der königl. Bibliothek in München befindlichen, französischen Uebersetzung des Buchs von Boccaz über die unglücklichen Schicksale be-

---

*) Siehe Kunstwerke und Künstler in Paris S. 369 und 374.

**) S. dasselbe Werk S. 372, sowie Kunstwerke und Künstler in England Th. I. S. 413.

rühmter Männer und Frauen, erkannt und dadurch den Bilderkreis desselben bedeutend erweitert habe*). Da alle diese Miniaturen durch ihren hohen Kunstwerth einen sehr tiefen Eindruck auf mich gemacht, so dass ich sie sehr treu im Gedächtniss bewahrt habe, trat mir gleich beim ersten Anblick dieser Malereien des Juan de Borgogna deren nahe Verwandtschaft zu jenen Miniaturen auf das Schlagendste entgegen. Ich fand hier dieselbe Auffassung, dasselbe Verhältniss zur italienischen und van Eyck'schen Schule. Von ersterer hat sich der Meister die stylgemässe Anordnung, die grössere und schönere Ausbildung des Nackten, den reinen Geschmack der Gewänder, von der letzteren die grosse Individualität der Köpfe, die Ausbildung des Helldunkels und der bald architektonischen, bald landschaftlichen Räumlichkeit angeeignet. Wenn man nun aber auch dieses Verhältniss zu jenen Schulen, als das den französischen Malern gemeinsame in jener Zeit ansehen könnte, so weist doch entschieden auf Foucquet derselbe vorwaltend warmbräunliche Fleischton und dieselbe Zusammenstellung der Farben in den Gewändern. Höchst wahrscheinlich haben wir in diesem Juan de Borgogna, welcher diesen Namen ebenso von seinem Vaterlande der Bourgogne trug, wie ein Juan de Flandres, von Flandern, einen Schüler des Jehan Foucquet. Der Zeit nach kann ein solches Verhältniss sehr wohl stattgehabt haben, denn Foucquet hat bis gegen das Jahr 1480 gelebt**), und wenn wir die Geburt des Juan de Borgogna etwa um 1460 ansetzen, so dürften wir gewiss darin der Wahrheit ziemlich nahe kommen, denn, um im Auslande von einem Mann von der Stellung des Cardinals Ximenez für einen solchen Ort einen so bedeutenden Auftrag zu erhalten, musste der Maler nothwendig schon zu einer grossen Berühmtheit gelangt sein, wenn aber um 1460 geboren, so hatte er damals das noch immer kräftige Alter von 48 Jahren. Wie aber dem auch sei, so liefern wenigstens diese Malereien den vollständigsten Beweis, dass dieser Maler sich durchaus nach dem Vorbilde des Foucquet gebildet und dessen Kunstweise der völlig ausgebildeten Renaissance so nahe geführt hat, wie dieses für Italien etwa von Pietro Perugino und Francesco Francia geschehen ist. Dem Foucquet in der Einsicht in die Gesetze der Composition gleich, ist er demselben im Verständniss der Zeichnung des Nackten, in der Modellirung, in der Reinheit des Geschmackes der Gewänder, von denen mehrere von

*) S. das Deutsche Kunstbl. Jahrg. 1851, Nr. 12, S. 92. Während man glauben sollte, dass mir die Franzosen doch für diese Entdeckungen dankbar sein müssten, sind dieselben doch in der ganzen, jetzt sehr reichen Literatur über diesen Gegenstand niemals, auch nur mit einer Silbe, erwähnt worden.

**) Die bisherige Annahme, dass er bis 1485 gelebt habe, ist durch das Auffinden eines Documents, vom Jahr 1481, worin von seiner Wittwe die Rede ist, widerlegt worden. Vergl. diese Zeitschrift S. 88.

einer des Raphaels würdigen Schönheit, in der vollständigen Ausbildung der Räumlichkeit nach den Gesetzen der Luft- und Linienperspective, überlegen, übertrifft ihn aber weit im Sinn für formelle Schönheit. Mit Recht sagt Passavant, dass diese Bilder in manchem Betracht an die des Domenico Ghirlandajo erinnern, nur stehen sie der Renaissance auf ihrer vollen Höhe um etwas näher. Sehr glücklich vergleicht er den Gesammteindruck des schönen und ansehnlichen Raumes, dessen Wände sämmtlich mit Malereien in lebensgrossen Figuren, dessen Decke, von einer Art Tonnengewölbe, sehr reich mit vergoldeten Rosetten verziert ist, mit dem bekannten, durch die Fresken des Pinturicchio geschmückten Raume des Doms von Siena. An den beiden langen Seiten des Saals befinden sich acht Vorgänge aus der Legende der Maria, an der schmalen Seite, dem Eingange gegenüber, drei Vorgänge aus der Passion, an der schmalen Wand mit dem Eingange endlich das jüngste Gericht. Die Fensterwand enthält, zunächst bei den Bildern der Passion anhebend, Joachim und die h. Anna, welche sich bei der goldenen Pforte begegnen, die Geburt der Maria, worauf ein schönes Mädchen von wunderbarer Jugendfrische, die Darstellung im Tempel und die Verkündigung. Diese Bilder sind leider sehr schlecht beleuchtet. Auf der Wand gegenüber, beim jüngsten Gericht anhebend, befinden sich die Heimsuchung, mit einer sehr schönen und ungemein ausgebildeten Landschaft mit weiter Ferne, die Darstellung im Tempel, der Tod Mariä, ihre Auferstehung und wie sie dem h. Ildefonso eine Casula verleiht. Die drei Momente aus der Passion*) sind die Kreuzabnahme, die Trauer über den Leichnam und die Auferstehung Christi, alle drei in Composition, Motiven und Ausdruck vortrefflich. Eine ganz besondere Beachtung verdient aber das, die ganze Wand einnehmende Jüngste Gericht. Christus, von sehr würdigem Ausdruck, ist ganz in der Art der van Eyck'schen Schule aufgefasst, er thront mit erhobenen Armen auf dem Regenbogen. Ihm zu den Seiten Maria und Johannes. Die Theilnahme der Apostel ist im Ausdrucke wie in den Motiven sehr lebendig und mannigfaltig. Ueber ihnen neun Chöre von Engeln. Unter Christus das Kreuz und in einem Glanze zwei posaunende Engel. Sehr schön und mannigfaltig ist der Ausdruck in der grossen Zahl der eine Masse bildenden Gebenedeiten. Unter den nach den sieben Todsünden gruppirten Verdammten von sehr bewegten Motiven fällt besonders

*) Wenn Passavant, nach einer von Cean Bermudez angeführten, aber selbst bezweifelten Tradition, dass auch Pedro Berruguete an den Malereien dieses Saals Theil habe, der Ansicht ist, dass von ihm diese Bilder aus der Passion und das Jüngste Gericht herrühren, so kann ich hierin seine Ansicht nicht theilen, halte diese Bilder vielmehr ebenfalls von der Hand des Juan de Borgogna.

ein soeben auferstehendes Mädchen, welches von einem ganz als ein Thier gebildeten Teufel bei den Haaren ergriffen wird, durch den erschütternden Ausdruck der Verzweiflung auf. Bemerkenswerth ist die sehr kleine Zahl der Teufel. Die nackten Körper sind von völligen Formen, und, selbst in Händen und Füssen, gut gezeichnet und fleissig modellirt. Unter den übrigen Wandbildern läuft eine Reihe von Portraiten der Erzbischöfe von Toledo als Brustbilder hin, denen sich auch das treffliche von Juan de Borgogna gemalte des Cardinals Ximenez anschliesst. Obgleich ich ganz die Ansicht von Passavant theile, dass diese Malereien nicht a buon fresco vollendet, sondern stark in Tempera übergangen sind, so bleiben es doch immer Malereien von monumentalem Charakter, wie deren Juan de Borgogna ohne Zweifel, bevor er nach Spanien ging, mehrere in seinem Vaterlande ausgeführt haben mochte, woraus denn erhellt, dass Frankreich in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts und ohne Zweifel bis zum Eindringen des italienischen Kunstgeschmacks zur Zeit des Primaticcio eine monumentale Malerei von nationalem Charakter besessen hat. Bei dem Eifer, welcher jetzt für die Kunst ihrer Vergangenheit bei den Franzosen herrscht, steht mit Sicherheit zu erwarten, dass sie, wenn sie sich nur einmal von der hohen Wichtigkeit dieser Bilder für die Geschichte ihrer Malerei überzeugt haben, für eine würdige Veröffentlichung derselben Sorge tragen, ja die Regierung sogar vielleicht gute Copien davon veranstalten wird.

Die Zahl der Bilder aus der französisischen Schule im Museum von Madrid ist allerdings sehr mässig, enthält indess eine Reihe von Werken ihrer berühmtesten Meister, so von *Nicolas Poussin* neunzehn, von *Claude Lorrain* zehn, von *Gaspar Poussin* sieben, unter denen sich einige von deren besten Werken befinden, die Mehrzahl aber freilich theils untergeordneter Art, theils in einem ungeniessbaren Zustande befindlich sind. Ich betrachte zuerst die Bilder des *Nicolas Poussin.* Sein Hauptstück ist der Auszug zur Jagd des calydonischen Ebers. (No. 1050). In diesem basreliefartig componirten Werke von ansehnlicher Grösse (5 F. h. 13 F. br.) erkennt man mehrere der Antike entnommene Motive. Meleager und Atalante, auf weissen, sich bäumenden Pferden, machen eine treffliche Wirkung; auch die übrigen zahlreichen Figuren sind von trefflicher Erfindung und der landschaftliche Hintergrund von grosser Schönheit. — Der Parnass (No. 989). Eine reiche und wohlabgewogene Composition, 5 F. h., 7 F. br. Auf dem Gipfel des Parnasses der von den Musen umgebene Apollo, welcher einen, von Calliope und Thalia gekrönten Dichter empfängt. Einerseits eine, von Dante, Petrarca und Ariost, andererseits eine von Homer, Virgil und Horaz gebildete Gruppe. Nur die nackte, neben ihrer Urne hingestreckte Nymphe Castalia ist nicht glücklich im Motiv. Sonst zeichnet sich dieses Bild auch durch die ungewöhnliche

Klarheit der Farbe aus. — Ein in der Composition reiches, in den einzelnen Motiven geistreiches Bacchanal (No. 983) gehört zu den zahlreichen Bildern des Meisters, welche durch das ziegelrothe Fleisch, wie durch Buntheit fast ungeniessbar geworden sind. Aehnliches gilt auch von einem Bilde mit einer Nymphe, dem Amor und einem Satyr. (No. 1030). David, als Besieger des Goliath, von der Victoria gekrönt (982). Abgesehen von dem Verkehrten des Gebrauches dieser antiken Personification bei einem biblischen Gegenstande, hat auch die übrigens grossartige Figur der Victoria doch zugleich etwas bei Poussin ungewöhnliches Steifes.

Im Fach der Landschaften von diesem Meister kann sich das Museum mit den hiefür ersten Sammlungen des Louvre und der Eremitage in Petersburg messen. Vor allem zeichnet sich durch die erhabene Poesie, die Grossartigkeit der Linien, die Schönheit der Gebäude, wie der Figuren, No. 976 aus. Dieses Bild steht auf einer Höhe mit der Landschaft mit dem Diogenes in der ersteren, mit dem Polyphem in der letzteren Gallerie. Von verwandtem Charakter ist ferner eine Landschaft (No. 612), in deren Vorgrunde der sich casteiende h. Hieronymus, welche, wie schon der Graf de Ris bemerkt, hier irrig dem Gaspar Poussin beigemessen wird. — Trefflich ist auch eine andere Landschaft (No. 653), in derem Vorgrunde eine Figur im idealen Styl, ein Pferd und ein Hund. Sie hat indess leider sehr nachgedunkelt. — Dagegen zeichnet sich eine kleine Landschaft (No. 1040) durch eine ungewöhnliche Naturwahrheit und ein frisches Grün sehr vortheilhaft aus.

Unter den sieben Bildern des *Gaspar Poussin* gebührt die erste Stelle einer grossen Landschaft, in deren Vorgrunde die büssende Magdalena, im Mittelgrunde ein Hirt mit seiner Heerde. In der Composition, mit der Aussicht auf eine an einem Flusse, welcher Wasserfälle bildet, gelegene Stadt, erinnert sie etwas an Claude. In Rücksicht der fleissigen Ausführung, der Frische des Grüns aber ist sie eine ganz ungewöhnliche Leistung des Meisters. Unter den übrigen Bildern zeichnen sich besonders aus: ein Wasserfall (No. 900), eine Landschaft mit Wasserfällen (No. 916) und eine Landschaft mit hohen Gebirgen (No. 920).

Wenn das Museum von Madrid für die Bilder des *Claude Lorrain* der Zahl nach mit seinen zehn Bildern den dritten Rang einnimmt, indem nur das Louvre ihm um sechs, die Eremitage in St. Petersburg um zwei überlegen sind; so befinden sich doch darunter nur wenige, in denen der Meister in seiner ganzen Grösse erscheint. Mehrere gehören einer späten Zeit an, andere haben aber nachgedunkelt. Zu den schönsten gehört eine Morgenlandschaft, in deren Vorgrunde die büssende Magdalena knieet (No. 1049). Zu den Seiten befinden sich schöne Bäume, in der Mitte breitet sich eine heitere Ferne aus. Obwohl im Vorgrunde stark gedunkelt, besitzt dieses Bild in

den Bäumen, in der Ferne, in der Luft noch ganz den dem Claude eigenthümlichen Zauber. Das Gegenstück, eine Mondscheinlandschaft (No. 1033), mit Antonius, dem Einsiedler, staffirt, ist dagegen schon wegen der vorwaltenden Gebäude, worin der Meister oft nicht glücklich, ungleich geringer, jetzt aber durch Nachdunkeln ganz ungeniessbar. — Schön in der Composition, fleissig in der Ausführung, klar, mit Ausnahme des Vorgrundes, ist eine Abendlandschaft (No. 1082), mit der von Filippo Lauri gemalten Staffage eines Hirten, der einer Hirtin behülflich ist, einen Bach zu durchschreiten, dagegen ist das Gegenstück, eine Morgenlandschaft (No. 1088), sehr dunkel geworden, und hat auch im Morgenroth den so unangenehmen Ton des Ziegeligen. Eine Folge von vier Landschaften ist ohne Zweifel, wie die allen eigne, überhöhte Form von $7^1/_2$ F. Höhe zu 5 F. Breite zeigt, ursprünglich für den Schmuck eines Zimmers bestimmt gewesen, wofür auch die etwas decorative Behandlung spricht. Auf dem einen (No. 942), welches mit dem Begräbniss der h. Sabina von Filippo Lauri staffirt ist, sind die vorwaltenden Gebäude nicht glücklich in den Linien und der Vorgrund zu dunkel. Die zweite (No. 927) ist durch einen Fluss mit einem Wasserfall, über den im Mittelgrunde eine Brücke führt, von sehr heiterem Charakter und eben so klar, als fein im Ton. Die Findung des Moses, eine hübsche Staffage, rührt, wie die auf den beiden folgenden, von Bourguignon her. Die dritte stellt in Morgenbeleuchtung einen Hafen mit Prachtgebäuden vor, in dem sich die h. Paola Romana nach dem gelobten Lande einschifft (No. 1081). Die Wirkung ist schön, das Morgenroth indess etwas fuchsig im Ton. Die vierte endlich, eine Abendlandschaft mit schönen Bäumen und sehr weiter Ferne, mit dem Engel und dem jungen Tobias staffirt, ist zwar sehr poetisch in der Composition, das Abendroth indess zu hart.

Von *Bourguignon* ist auch noch ein Scharmützel hier (No. 931), welches im ungewöhnlichsten Maasse mit der sehr geistreichen Erfindung, eine grosse Klarheit und eine sehr fleissige Ausführung vereinigt.

Von *Watteau* befinden sich zwei treffliche Bilder hier, ein ländliches, unter dem Namen „la Mariée de village“ bekanntes Fest (No. 971) und eine von einer Gesellschaft belebte Landschaft mit einem Springbrunnen (No. 991). Beide Bilder sind ansprechend in der Composition, warm und klar in der Farbe, und eben so geistreich als fleissig in der Ausführung.

Endlich erwähne ich noch von dem trefflichen *Le Nain* einen Bischof, welcher den Segen ertheilt, und eine im Vorgrund knieende Familie, von sehr wahrer und lebendiger Auffassung, sehr warmer und klarer Farbe und gediegener Ausführung.

Die Bilder der späteren manierirten Meister der französischen Schule,

eines *Jean Rose,* eines *L. M. Vanloo,* übergehe ich, als von zu untergeordnetem Interesse.

Einige Manuscripte mit französischen und italienischen Miniaturen.

Wie beliebt bei den vornehmsten weltlichen und geistlichen Personen die französischen Miniaturen noch in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts und wie gross mithin auch deren Einfluss auf die Miniaturmalerei in Spanien war, lehren die beiden folgenden Manuscripte.

Ein Gebetbuch der Königin Isabella, Gemahlin Ferdinand des Katholischen, in der Bibliothek der Königin in Madrid, gehört zu den schönsten, mir bekannten Denkmälern der französischen Miniaturmalerei aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts und ist wohl ohne Zweifel auf Bestellung der Königin, welche dreimal in Verehrung knieend mit ihrem Wappen vorkommt, in Paris von einem der ersten Meister in diesem Fach ausgeführt worden. In den zahlreichen, die in solchen Büchern gewöhnlichen Vorstellungen enthaltenden Bildern, welche einen starken Einfluss der Schule der van Eyck verrathen, lassen sich zwar verschiedene Hände unterscheiden, doch rühren die wichtigsten von einem Künstler her, welcher sich in jeder Beziehung auf der Höhe seiner Zeit befindet. Die Compositionen zeugen von vieler Einsicht, die Zeichnung von einer trefflichen Schule. Mit der Wahrheit und Innigkeit im Ausdruck der Köpfe ist ein gewisser Adel, und, zumal bei der Maria, ein seltenes Schönheitsgefühl vereinigt; die Falten der Gewänder zeigen Verständniss und Geschmack, die Farben eine grosse Schönheit, ohne in das Grelle auszuarten. Von besonderer Zartheit sind die Farben in den Baulichkeiten. Verschiedene Umstände sprechen dafür, dass die Ausführung dieser Miniaturen in die frühere Zeit der Regentschaft der Königin fällt. So findet sich noch gelegentlich an der Stelle der Luft ein feiner Schachbrettgrund und erinnern die Verzierungen der Ränder noch an die im Brevier des Herzogs Johann von Bedford in der kaiserl. Bibliothek in Paris. In den Rändern finden sich zwar von menschlichen Figuren fast nur Engel, doch kommen auch gelegentlich komische Darstellungen vor, z. B. eine Aeffin, welche ihr Junges züchtigt.

Ein prachtvolles Missale des berühmten Cardinals Mendoza in der Cathedrale von Sevilla zeigt ebenfalls in allen Theilen französische Kunst und ist höchst wahrscheinlich gleichfalls auf Bestellung desselben in Paris ausgeführt worden. Es ist indess zwar mit vielem Aufwand ausgeführt, nimmt aber im künstlerischen Werth eine untergeordnete Stellung ein.

Die Werke des Petrarca, ein Band in klein Folio, in der Nationalbiblio-

thek in Madrid, gehören in der ganzen künstlerischen Ausschmückung zu dem Feinsten, was die Miniaturmalerei unter dem entschiedensten Einfluss des Andrea Mantegna gegen Ausgang des XV. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Schon die sehr grosse Feinheit des Pergaments, die wunderschöne Handschrift, deren Urheber sich auch am Ende genannt hat, beweisen, dass der unbekannte Besteller, auf den sich eine öfter vorkommende Chiffre ohne Zweifel bezieht, Alles aufgeboten hat, um seiner Verehrung des Dichters den würdigsten Ausdruck zu geben, wie vielmehr aber noch die Bilder, deren sich je eins an der Spitze der ersten drei der sechs bekannten Triumphe befindet. Der Maler hat sehr glücklich die schwierige Aufgabe gelöst, dass die die Wagen ziehenden Thiere nach vorne zu verkürzt sind. Die Köpfe, wie die Figuren der sehr reichen Composition sind von hinreissender Schönheit und Feinheit der Durchbildung in allen Theilen, die Fleischtheile in einem warmbräunlichen Tone gehalten. Sicher haben wir hier die Arbeit eines der berühmten Miniaturmaler der Lombardei, vielleicht des Girolamo de' Libri. Auch die Verzierungen der Ränder, in denen sich vielfach jenes, für italienische Miniaturen so charakteristische, feine, weisse Geriemsel findet, sind eben so reich als geschmackvoll. Der Titel befindet sich, wie so häufig bei italienischen Miniaturen dieser Zeit, mit goldener Capitalschrift geschrieben, in einem Rund vom schönsten, tiefsten Blau.

Handzeichnungen.

Eigentliche Sammlungen von Handzeichnungen finden sich, so viel ich habe ermitteln können, in Spanien weder in königlichem, noch in Privatbesitz. Ich halte es indess doch für angemessen, von der kleinen Zahl von Zeichnungen namhafter Meister, welche mir zu Gesicht gekommen sind, eine kurze Rechenschaft zu geben.

In einem Zimmer des Museums von Madrid befinden sich in Schaukästen eine Anzahl von meist wenig erheblichen Zeichnungen ausgestellt. Einer näheren Beachtung scheinen mir indess werth:

Rosso. Mars entkleidet Venus. In Sepia und mit Weiss gehöhet. Trefflich erfunden und von schönen Formen. Wahrscheinlich Entwurf zu einem Bilde in Fontainebleau.

Pellegrino Tibaldi. Die Anbetung der Hirten. Sepia mit Weiss. Für ihn sehr ausgezeichnet. Derselbe. Die Beisetzung Christi. Sehr manierirt.

Paolo Veronese. Die Findung Mose. In Sepia. Schön! Die Composition ist in manchen Stücken von der bekannten und so oft wiederholten abweichend.

Guercino. Drei recht gute, wie gewöhnlich in Bister ausgeführte Zeichnungen.

In verschiedenen Bänden mit Handzeichnungen, welche vormals in einem Kloster, bei Aufhebung desselben aber in den Besitz der Akademie der Künste S. Fernando in Madrid gelangt sind, fand ich bei der flüchtigen Durchsicht, welche mir vergönnt war, unter einer sehr grossen Zahl ganz werthloser, oder wenigstens minder bedeutender Blätter, folgende, welche eine nähere Beachtung verdienen:

Pietro Perugino. Ein stehender und ein knieender Engel. Fein im Gefühl und trefflich mit der Feder und in Bister behandelt. Auf der Rückseite ein Kopf in Sepia und mit Weiss gehöhet. Ebenfalls vortrefflich.

Von einem ausgezeichneten florentinischen Meister von 1450—1490. Maria mit dem Kinde. Auf braunem Papier in Sepia und mit Weiss gehöhet.

Correggio. Vierundzwanzig Stück in schwarzer und rother Farbe gemalte Studien. Am bedeutendsten darunter ein flüchtiger, aber geistreicher, Entwurf des h. Franciscus auf dem berühmten Bilde in der Dresdner Gallerie, mit nur ganz leichter Andeutung von Johannes dem Täufer neben jenem.

Parmegianino. Eine heilige Familie in rother Kreide. Ebenso geistreich, als manierirt.

Von einem tüchtigen italienischen Meister, etwa 1530—1550. Das Begräbniss eines Heiligen, in Sepia mit Feder und Pinsel.

Ob *Carlo Maratta?* Das lebensgrosse Bildniss eines Papstes. Sehr lebendig aufgefasst und sehr breit in schwarzer und rother Kreide, mit Gebrauch des Wischers, gezeichnet.

Der Kopf eines Alten, sehr breit und meisterlich, in schwarzer Kreide in der Art des *A. Dürer* hingeworfen.

Francisco Pacheco. Dafür hielt der mich begleitende Don Federico Madrazo das meisterlich in schwarzer und rother Kreide gezeichnete, mit No. 58 bezeichnete Portrait eines Mannes und nach den beglaubigten Zeichnungen von ihm in Sevilla, von welchen ich oben berichtet, muss ich ihm beistimmen.

Im Besitze des Don Federico de Madrazo befindet sich eine mit der Feder gezeichnete Gruppe nackter Frauen, der Entwurf zu einer Findung Mose von *Raphael.* Die ganze Auffassung der Formen, die sehr breite und höchst meisterliche Behandlung sprechen für die spätere Zeit seiner römischen Epoche.

Don Luis de Madrazo, Bruder des vorigen und ebenfalls ein sehr tüchtiger Maler, besitzt folgende Zeichnungen:

Raphael. Maria, welche dem Kinde Früchte reicht, Federzeichnung

aus der ersten, peruginesken Epoche Raphaels. Von wunderbarem, der Madonna Conestabile am nächsten verwandtem Reize. Auf der Rückseite Maria, das Kind auf dem Schoosse, welches dem Johannes das Spruchband reicht. Mehr zurück der h. Josephus und eine weibliche Heilige. Zu den anziehendsten Compositionen dieser Zeit des Meisters gehörig.

Murillo. Eine Conception. Höchst breit und geistreich gezeichnet. Zeichnungen dieses Meisters kommen selten vor.

Charles Lebrun. Eine grosse und meisterlich ausgeführte Zeichnung zu einer Schlacht, worin auf der einen Seite Elephanten mitkämpfen. Wohl ohne Zweifel ein Entwurf zu einer Schlacht Alexanders mit dem Porus, welcher aber dem in dem bekannten Bilde zur Ausführung gelangten nachstehen musste.

Schliesslich muss ich noch einer reichen Auswahl vortrefflicher Zeichnungen der berühmtesten Meister der modernfranzösischen Schule im Besitz des Herzogs von Montpensier in seinem mit seltenem Geschmack in der Auswahl der Kunstwerke und des prachtvollen Hausgeräths geschmückten Palaste in Sevilla gedenken. Ein höchst prachtvolles Album, welches die sämmtlichen Mitglieder der Familie Orleans ihm und seiner Gemahlin, der Schwester der Königin von Spanien, als Hochzeitsgeschenk verehrt haben, enthält Capitalzeichnungen aller jener Meister. Gern hätte ich mir über viele nähere Notizen genommen, wenn die Zeit es erlaubt hätte. So muss ich mich aber begnügen, zu bemerken, dass sich darunter eine sehr grosse und fleissige Zeichnung von *Ingres*, Christus, welcher, zwölfjährig, im Tempel lehrt, eine seiner schönsten Compositionen, von *Ary Scheffer* eine sehr vorzügliche, Dante und Beatrice, befindet. Die Zeichnungen von *Paul Delaroche, Horace Vernet* etc., geben jenen an Güte nichts nach. Ein anderes Album enthält wunderschöne Aquarelle von *Delacroix*, von *Decamps*, von *Diaz*, von *Dausats* und von dem jetzt bekanntlich in München lebenden *Gerhardt.*

Italienisches Prachtgeräth.

Die Prinzessin von Farnese hat als Gemahlin des Königs Philipp V. von Spanien diesem eine Sammlung von 120 Stücken von Gefässen aus den kostbarsten Materialien, Bergkrystall, Onyx, Gold und Silber, Kästchen mit Gemmen besetzt, meist Erzeugnisse der so fein ausgebildeten italienischen Renaissance des XVI. Jahrhunderts zugebracht, welche bisher nirgends aufgestellt und daher dem grösseren Publicum gänzlich unbekannt geblieben sind. Auf Veranlassung des Don Federico Madrazo gelangten sie grade während meiner Anwesenheit in Madrid in einem Raume des Museums, dessen Wände mit Portraits der königl. Familie der neuesten Zeit verziert sind, zur Auf-

stellung. Unter den bereits sichtbaren Stücken befanden sich verschiedene, welche an die wunderschönen Arbeiten ähnlicher Art erinnern, wie sie sich in der Salle d'Apollon im Louvre, in der Ambraser Sammlung und der Schatzkammer in Wien befinden. Diese Sammlung bildet mithin jetzt eine neue und sehr anziehende Abtheilung des königl. Museums von Madrid.

Zur Sculptur in Spanien.

Obgleich meine Studien über die Sculptur in Spanien nicht einmal ausreichen, eine allgemeine Uebersicht über deren Geschichte zu geben, geschweige denn mich auf eine Charakteristik der bedeutendsten Bildhauer einzulassen, kann ich es mir doch nicht versagen, einige Bemerkungen über den Eindruck, welche mir dieselbe im Ganzen gemacht, und über einige Künstler zu machen. Wie in der Malerei erkennt man in der romanischen und gothischen Epoche einen überwiegenden Einfluss von Frankreich, vom XVI. Jahrhundert ab aber vornehmlich den von Italien.

Obwohl die realistische Richtung, welche sich in der Malerei der Spanier in entschiedener Weise ausspricht, auch ihrer Sculptur eigen ist, so unterscheidet sie sich doch bei der letzteren in einigen Stücken von der Art und Weise, wie sie in der ersteren auftritt. In der geistigen Stimmung herrscht ein Ernst und eine Würde vor, welche öfter in das Strenge übergeht, findet sich auch mehr Sinn für formelle Schönheit vor, und die der Plastik eigenthümlichen Stylgesetze in den Motiven, wie in der Behandlung der Gewänder werden bis nach der Mitte des XVII. Jahrhunderts mehr beobachtet. Eine andere Eigenthümlichkeit der spanischen Sculptur ist, dass darin in vorwiegenderem Maasse, als bei irgend einer anderen Nation, das Holz zur Anwendung gekommen ist. Gegen Retablos, wie der in der Cathedrale von Sevilla, welcher in seinen 44 Feldern mit Darstellungen aus dem Leben Christi bis zu einer Höhe von 14 Fuss emporsteigt, treten selbst die umfangreichsten Werke ähnlicher Art in Deutschland zurück. Ganz eigenthümlich für eine grosse Zahl der spanischen Holzsculpturen ist die Art ihrer Bemalung. Die Oberfläche derselben ist nämlich in einer Art geglättet, dass sie einen sanften Glanz bekommen hat und einen der Emaille ähnlichen Eindruck macht. Die grössten Meisterwerke dieser Art gehören den im XVII. Jahrhundert in Andalusien blühenden Bildhauern *Martinez Montagnes* (gest. 1649) und seinem Schüler, dem schon als Maler betrachteten *Alonso Cano* an. Dieser Montagnes ist, meines Erachtens, ein Bildhauer ersten Ranges. Mit der vollständigsten Beherrschung aller darstellenden Mittel verbindet er ein Gefühl für formelle Schönheit, wie es kein spanischer Maler, mit Ausnahme des Alonso Cano, besitzt, und hiezu kommt eine wunderbare Reinheit und

Tiefe des Gefühls, eine seltene Grazie der Motive und ein Geschmack in den Gewändern, wie man ihn in Italien nur bei den Meistern bis gegen die Mitte des XVI. Jahrhunderts findet. Dazu kommt endlich die gewissenhafteste Vollendung in allen Theilen. Die Bemalung der Fleischtheile ist aber so weit entfernt von dem so höchst widerstrebenden Trachten nach Illusion, von einer solchen Zartheit, dass selbst der grösste Gegner der Bemalung von Sculpturen daran keinen Anstoss nehmen dürfte. Das schönste mir von ihm bekannte Werk ist die Conception in der kleinen Kapelle des h. Augustinus an dem Chorverschluss der Cathedrale von Sevilla. Der Kopf derselben lässt an formeller Schönheit alle Vorstellungen dieser Art des Murillo weit hinter sich, und der Ausdruck der beseeligten Ergebung artet nicht, wie so oft bei jenem, in eine schwächliche Sentimentalität aus. Die Falten des dunkelblauen reich aber fein mit Gold verzierten Mantels sind breit und einfach. Aus der Sphäre reiner Kunst wird indess dieses wunderschöne Werk durch ein ihm ganz fremdes Diadem, Hals- und Armbänder, alle reich mit Brillanten besetzt, und durch eine Rückwand von Silberblech herabgezogen. Verschiedene Arbeiten von ihm bewahrt die jetzige Universitätskirche in Sevilla, welche, höchst seltner Weise in Spanien, so hell ist, dass man die Kunstwerke wirklich sehen kann. Ein Retablo, im Geschmack der Renaissance, wie er in Italien etwa um 1560 in Uebung war, enthält verschiedene Abtheilungen. Die h. Jungfrau in der mittelsten giebt in den meisten Beziehungen der in der Cathedrale nur wenig nach, übertrifft sie aber noch in der Schönheit der Proportion und in dem feinen Geschmack der Gewänder. Auch die vielen einzelnen Heiligen sind schön und mannigfaltig in den Köpfen, edel im Ausdruck und wahr und graziös in den Motiven. Ausserdem befindet sich hier noch in Lebensgrösse ein Christus am Kreuz, welcher, wie schon Passavant bemerkt, im Motiv einigen Einfluss des van Dyck wahrnehmen lässt, doch in den edlen Zügen, dem tiefen Ausdruck, der Schönheit der Zeichnung auch die Eigenthümlichkeit des Meisters hinlänglich zur Geltung kommen lässt. Von vier kleineren Statuen im Museum von Sevilla, der Maria mit dem Kinde, Johannes dem Täufer, den Heiligen Bruno und Dominicus de Guzman, welcher sich geisselt, zeigt der letztere, dass der Künstler auch einer grossartigen und strengen Auffassung gewachsen war.

Von dem Schüler des Montanes, *Alonso Cano*, kann ich, keine so genaue Rechenschaft geben, da ich leider, weil ich in meinem Alter mich den Anstrengungen der spanischen Diligence nicht aussetzen konnte, auf einen Besuch von Granada, wo sich dessen Hauptwerke befinden, Verzicht leisten musste. Sowohl zwei colossale Büsten in der Cathedrale von Sevilla, Vermächtnisse des Künstlers an dieselbe, grossartig im Charakter und trefflich in der Zeichnung, als auch eine Maria, etwa ein Drittel lebensgross, welche ich in Schottland,

in Keir, dem Landsitze des durch seine Geschichte der Malerei in Spanien rühmlich bekannten Stirling gesehen, und die ganz in der Weise des Montanes aufgefasst und ausgeführt ist, beweisen indess, dass er jenem nichts nachgegeben haben möchte.

Nicht auf derselben Höhe steht *Pedro Roldan* (geb. zu Sevilla 1624, † 1700), ein anderer Schüler des Montanes. Er ist indess immer noch ein sehr bedeutender Bildhauer. Hievon giebt seine Grablegung in überlebensgrossen Figuren in der Kirche der Caridad in Sevilla ein rühmliches Zeugniss. Allerdings ist die Auffassung sehr bewegt und tritt bei ihm der einseitige Realismus der Spanier mehr hervor, doch sind die Köpfe sehr lebendig, einige der Frauen auch von formeller Schönheit, die Zeichnung durchweg verstanden, die Ausführung fleissig.

(Der Schluss: „Die Denkmäler der spanischen Malerschule", deren Bearbeitung der verstorbene Verfasser fast vollendet hinterlassen hat, folgt im I. Hefte des II. Jahrg.)



Die Manuscripte des Françesco d'Ollanda.

Françesco d'Ollanda, bekannnt als Illuminirer, Architect und erster Kunstschriftsteller Portugal's, wurde wahrscheinlich 1518 geboren und starb am 19. Juni 1584 zu Santarém. Er war der zweite Sohn des in Portugal gleichfalls als Miniaturmaler berühmten Antonio d'Ollanda, der zu Evora lebte. Ueber des letzteren Herkunft wissen wir nichts als das Wenige, was sein Name andeutet, da selbst sein eigentlicher Familienname bis jetzt nicht bekannt geworden ist. Der junge Françesco wurde als Page an dem Hofe João III. mit den jüngsten Söhnen Emanuels des Gr. auferzogen und zeigte schon früh ein so bedeutendes Talent für die bildende Kunst, dass der König ihn i. J. 1538 mit einem Reisestipendium nach Rom sandte. Während eines mindestens zweijährigen Aufenthalts in dieser Alma Mater lernte Françesco die berühmtesten Künstler des goldenen Zeitalters kennen. Er genoss sogar den Vorzug, in eine nähere Verbindung mit Michel Angelo treten zu können, der wir die durch Raczynski und H. Grimm bekannt gewordenen, interessanten Dialoge jenes Altmeisters der Kunst mit Vittoria Colonna verdanken. Diese Dialoge waren bis jetzt das Einzige, das uns an Françesco interessirte, indem seine Kunstwerke spurlos untergegangen sind oder, als solche nicht benannt, in Archiven verborgen liegen. Um so mehr dürfte es sich lohnen, das Wenige zu retten, was uns noch von dem Schriftsteller erhalten ist, bevor auch dieses der Zerstörung durch die Zeit anheimfällt. Sind doch schon jetzt die eigenhändigen Manuscripte Françesco's unzugänglich, vorausgesetzt, dass sie wirklich noch existiren. Zu Anfang dieses Jahrhunderts brachte nämlich Monsignor Ferreira Gordo aus Madrid die Copien einiger dort vorhandenen Schriften Françesco's nach Lissabon. Wann und wodurch dieselben dorthin gekommen waren, wissen wir nicht, ebenso wenig ob sie, wie behauptet wird, noch in der Bibliothek des Escorial aufbewahrt werden. In Lissabon existiren, soviel bekannt, von dieser Sammlung nur die zwei Schriften: die Geschichte der alten Malerei, und die Abhandlung: „Fabrica que falece a cidade de Lisboa." Diese letztere soll das Original von Françesco's eigener Hand sein und wird in der Privatbibliothek des Königs Don Luiz in Ajuda aufbewahrt. Mir ward es nicht vergönnt, das Manuscript selbst zu sehen, jedoch hat mir die k. Akademie der Wissenschaften zu Lissabon, auf Verwendung meines Freundes, des Professors

Augusto Soromenho, einige lithographirte Abdrücke von den Zeichnungen mitgetheilt, die dieser Abhandlung beigefügt sind. Dieselben legen kein sehr günstiges Zeugniss von der Kunstfertigkeit Françesco's ab. Es sind architektonische Entwürfe in dem barocken Styl der Nachfolger Michel Angelo's, flüchtig und oft nicht einmal perspectivisch richtig hingeworfen. Allerdings gehören sie, im J. 1571 gezeichnet, schon dem vorgerückteren Alter Françesco's an. Von der Geschichte der alten Malerei giebt es eine i. J. 1563 von Manoel Diniz verfasste spanische Uebersetzung. Dieselbe wird in der Bibliothek der Academia de S. Fernando zu Madrid aufbewahrt, wo ich sie einsehen durfte und constatiren konnte, dass sie im Text mit dem portugiesischen Exemplar in Lissabon wörtlich übereinstimmt. Sie unterscheidet sich von dem letzteren hauptsächlich durch beigegebene Bleistift- und Federzeichnungen, die jedoch als Nachzeichnungen eine genaue Beurtheilung der verloren gegangenen Originale nicht zulassen. Das Lissaboner Exemplar nun befindet sich in der Bibliothek do Convento de Jesus. Es ist in grossem Quartformat, trägt keine nähere Bezeichnung, und enthält auf losen Blättern, die von Würmern angefressen sind, zuerst die zwei Bücher: „da Pintura antigua" auf 198 Blättern. Ein Theil dieser Geschichte der Malerei ist, wie gesagt durch Raczynski, in französischer Uebersetzung, veröffentlicht worden. Ich habe in Lissabon eine genaue Abschrift des ganzen Manuscripts beschafft, und gedenke dasselbe bald in extenso deutsch herauszugeben. An diese Schrift schliesst sich der Dialog von der Portraitmalerei: Do tirar pelo natural, auf 29 Blättern, von dem wir nachstehend eine Uebersetzung folgen lassen. Der portugiesische Text ist, wie Françesco selbst sagt, ohne corrigirt zu werden, d. h. flüchtig niedergeschrieben und dadurch nicht nur im Styl unbehülflich und mit Wiederholungen überladen, sondern stellenweise sind die Sätze auch so fehlerhaft construirt, dass man bei dem fast gänzlichen Mangel einer Interpunction, uur nach längerem Studium auf den Sinn schliessen kann. Am Schluss des Gesammt-Manuscriptes liest man auf dessen letztem Blatte den bekannten lateinischen Brief Leo's X. an Rafael vom 27. August 1515. Der Text stimmt genau mit dem bei Bottari überein, den zuletzt Guhl im I. Band seiner Künstlerbriefe, S. 133, veröffentlicht hat.

Von der Portraitmalerei.

In Gemeinschaft mit dem tapferen und gütigsten Fürsten, dem Infanten Don Louis,*) reiste ich nach Santiago in Galizien. Ich hatte seinen Vor-

---

*) Dieser Don Louis war der dritte Sohn Emanuel des Gr. Er führte den Titel Herzog von Beja und starb i. J. 1555.

schlag, eine Pilgerfahrt dahin zu machen, willig angenommen, weil diese Pilgerfahrt allein mir von den berühmtesten in Spanien und vielleicht ganz Europa noch übrig blieb. Denn ich bin nicht nur in Guadeloupe und bei Unserer lieb. Frauen del Antigoa in Sevilla gewesen, sowie U. l. F. in Montserrate, sondern auch beim h. Maximinus in der Provence, wo der Kopf der h. Maria Magdalena aufbewahrt wird. Ferner bei S. Peter und S. Paul in Rom und bei U. l. Fr. in Loreto, in der Mark Ancona; darnach bei S. Marco in Venedig, und bei unserem Patron S. Antonio in Padua. So schien es mir denn passend, zuletzt auch den Apostel Spaniens in Compostella zu besuchen. Als ich nun nach Porto kam, einer Stadt ausserhalb Portugals,*) behielt mich Bras Pereira als Gast bei sich. Dieser letztere war ein Sohn des Fernando Brandoã, des Garderobenmeisters des seligen Prinzen Don Fernando.**) Da wir Beide im Hause dieses Herrn miteinander aufgewachsen waren, blieb er seitdem mein Freund, auch gefiel mir sein jetziges Haus keineswegs schlecht, ebenso wenig als ihm meine Gesellschaft. Dieser Bras Pereira war ein weit gereister und sehr geschickter Fidalgo, namentlich für Malerei und Architektur besass er viel natürliche Anlage. Aus diesem Grunde vertrieben wir uns oft die Zeit damit, uns über die Vortrefflichkeit dieser beiden Künste zu unterhalten, von denen leider so wenig portugiesische Edelleute etwas verstehen, und unsere Gespräche darüber dauerten oft die ganze Nacht hindurch. Als ich, wie gesagt, nun von Santiago zurückkam, schickte mich der Infant, den ich in S. Gonçallo d'Amarante verliess, mit einem Auftrage nach Santo Tyrso.***) Dort sollte ich einem Edelmann, der in Diensten des Cardinals Farnese stand, sagen, dass er eine Anzahl Gypsabgüsse, die von Rom gekommen waren, an Bras Pereira geben möchte, um sie zu Wasser nach Lissabon zu senden. Bei diesem Anlass musste ich also nothgedrungen ein zweites Mal in das Haus des Bras Pereira zurückkehren und da die Gelegenheit gut schien, behielt er mich gleich acht Tage bei sich, während derer ich es mir in seinem Hause wohl sein liess.

Da ich nun auf der Rückkehr von der Pilgerfahrt mehr Musse hatte als zuvor, fingen wir wieder an, von der Vortrefflichkeit der Malerei, insbesondere der Portraitmalerei, zu reden. Ich erzählte Bras dabei, dass ich kürzlich ein Werk über die Malerei in zwei Büchern geschrieben

---

*) Dieser Zwischensatz ist sehr schwer zu erklären, da es sich offenbar um Porto am Douro handelt. Ich vermuthe, es ist im Manuscript oder in der Abschrift hier ein „auch" ausgefallen und Françesco hat in seiner naiven Art zeigen wollen, dass er auch eine Stadt gleichen Namens in Italien kennt.

**) Der vierte Sohn Emanuels des Gr., hiess Herzog von Guarda und starb jung.

***) Eine kleine Stadt, nördlich vom Douro gelegen.

hätte,*) und nahm mir vor, ja versprach es ihm ausdrücklich, am Schlusse desselben noch das hinzuzufügen, was wir beide jetzt über die Porträtmalerei beigebracht hatten. Und um nicht noch mehr Zeit zu verlieren, wollen wir nun lieber hören, was ein Jeder von uns bei dieser Gelegenheit gesagt hat.

Dialog**) von der Porträtmalerei.

Bras Fereira. *Feramando.*

Wie nur Wenige zur Vollkommenheit gelangen.

Man erzählt, dass Alexander der Grosse eine schöne Jungfrau jener Zeit ausserordentlich liebte und den Apelles bat, sie nach der Natur zu malen. Da nun dieser berühmte Maler die Verhältnisse ihrer Schönheit noch weit besser beurtheilen konnte als jener Herrscher, verliebte er sich auf's Aeusserste in sie, so sehr, dass er vor Kummer darüber in Thränen ausbrach. Allein die Grossmuth Alexanders ging weit über die Befriedigung seiner eigenen Lust hinaus. Er überwand sich selbst und schenkte dem Apelles das schöne Mädchen, überzeugt, dass derjenige am meisten ihrer werth sei, der sie am meisten zu schätzen wisse.***) Von allen grossen Thaten, die Alexander vollbracht, scheint mir diese wahrlich nicht die kleinste.

Wie denkt Ihr darüber? — *F.* Ich glaube, er war so gross, dass es heutzutage ihm Niemand nachgethan hätte, und er wäre gross geblieben, auch wenn er es nicht that. Apelles wurde von Alexander dem Grossen so sehr geschätzt, dass der letztere öffentlich ein Edict verkünden liess: Niemand als Apelles dürfe ihn malen. Das ist eines grossen Mannes würdig. — *B.* Womit könnten wir den Rest dieser Nacht besser verbringen als indem wir uns über die Portraitmalerei unterhalten? — *F.* Mir scheint, wir hätten

*) Dieses Werk: „da pintura antigua" schrieb Françesco i. J. 1548.

**) Wenn auch die Pilgerfahrt nach Santiago historisch sein mag, so ist doch wohl die grössere Hälfte des nun folgenden Dialoges fingirt. Nicht nur erscheint darin Bras Pereira oder Fereira, wie der Verf. ihn promiscue nennt, dem Urtheil Françesco's entgegen, sehr beschränkt und unwissend in Bezug auf die Kunst, sondern unser Künstler kann kaum materiell die Zeit gehabt haben damals diesen Dialog zu schreiben. Er vollendete sein Buch über die alte Malerei, nach seiner Angabe, am 18. October 1548, diesen Tractat aber am 3. Januar 1549. Folglich hätte er in der kurzen Frist von $2\frac{1}{2}$ Monaten die zu jener Zeit gewiss beschwerliche Pilgerfahrt nach Galizien gemacht, sich dabei lange bei Bras aufgehalten, und dann noch in Santarem die Verhandlung zu Papiere gebracht! Er selbst nennt sich bald Feramando, bald Fernando.

***) Plin. XXXV, §. 86.

diesen Gegenstand schon oft nahezu erschöpft. — *B.* Wenn's Euch gefällig ist, wollen wir noch einmal Alles das zusammenfassen, was wir früher darüber gesagt haben und werden hierbei immer mehr und mehr Land entdecken. Dieser stille Abend eignet sich wohl für eine solche Unterhaltung. — *F.* Wie Ihr wollt. Ist doch ein Gespräch über Kunst die würdigste Sache in dieser Welt, vor Allem über die Portraitmalerei, die Gott allein in seiner unerforschlichen Weisheit auszuführen versteht, und will ein Erdenkind ihn darin nachahmen, so vollbringt es das Herrlichste, was Menschen thun können. Ich verstehe allerdings nichts davon, halte diese Kunst aber für höher als Alles; Andere mögen sie geringer achten. — *B.* Grade weil Ihr den Werth und die Schwierigkeit dieser Kunst so gut versteht, zweifelt Ihr an Eurem Wissen und an ihrem Werth. Aber lasst hören. Welches ist die erste Regel, die wir für die Portraitmalerei aufstellen?

F. Die erste Regel in der Portraitmalerei ist, dass ein guter Künstler (wenn Ihr ihm den Namen Künstler geben wollt) recht wenig Personen male und selbst unter diesen nur eine sorgfältig ausgewählte Anzahl, indem er den Grad seiner Vollkommenheit mehr nach der Güte der Arbeit als nach der Anzahl seiner Werke bemisst. Allerdings sollen einige fremde Maler eine grosse Anzahl Personen abgemalt haben, indess geht man ihren Leistungen auf den Grund, so verdienen ihre Sachen kaum angesehen zu werden, und es ist wirklich erstaunlich, dass es unter soviel Volk auf diesem Erdenrund kaum zwei oder drei berühmte Männer giebt, die das Verdienst haben, die grosse Kunst der Portraitmalerei so ausüben, wie es wohl sein soll. Diese Himmelsgabe ward eben nur wenigen Sterblichen verliehen. — *B.* Die erste Regel bei der Ausübung der Portraitmalerei ist also die: nur wenig Bildnisse zu malen, um diese möglichst vollendet herstellen zu können, und Ihr glaubt, dass es nur wenig sehr berühmte Maler von dieser Art giebt? — *F.* Ich wiederhole, dass man den höchsten Gott am Besten in seinen Werken nachahmt. Man male also einen Fürsten oder sonst eine ausgezeichnete Persönlichkeit, um sie der Nachwelt zu überliefern. Denn nur solche verdienen abgemalt und in der ganzen Welt umhergezeigt zu werden. Sie dürfen deshalb nur einem ganz besonders hervorragenden Künstler anvertraut werden. — *B.* Was? Von allen Menschen dürfen nur die Fürsten abgemalt werden? — *F.* Allerdings. — *B.* Und warum dies? — *F.* Aus dem einfachen Grunde, weil ausser Fürsten und Königen nur sehr Wenige werth sein würden, abgemalt und dadurch der Nachwelt, wie den kommenden Zeiten, überliefert zu werden. — *B.* Erklärt dies etwas näher. — *F.* Ich meine, dass nur berühmte Fürsten, Könige oder Kaiser abgemalt zu werden verdienen, und dass nur ihre Bildnisse werth seien, dem guten Angedenken ihrer Nachkommen für ewige Zeiten überliefert zu werden. Wie z. B. unser

gütiger und grossmächtiger Herr, der katholische König, der um seiner glänzenden Tugenden und seiner seltenen Grossmuth willen, sehr wohl verdient, seinen Nachfolgern und Unterthanen als denkwürdiges Beispiel vorgehalten zu werden. Indess es gebricht jetzt an Zeit, seine Verdienste so zu preisen, wie ich es wohl könnte. Ich wollte also sagen, dass es in dieser Welt nur passend und wohl angebracht erscheint, wenn man die Bildnisse von Männern wie Cyrus, Alexander der Gr., Scipio, Cäsars oder eines anderen Kaisers wie Trajan, oder eines christlichen Herrschers wie Constantin, Theodosius, Honorius, Ludwigs, Königs von Frankreich oder des Königs Dom Alfonso Henriquez malt. Oder auch eine berühmte Fürstin oder Königin, die wegen ihrer Weisheit und Tugend würdig ist, von der Nachwelt gekannt zu sein. Dahin rechne ich ferner berühmte Männer, die sich im Handwerk der Waffen, in Kunst oder Wissenschaften durch die besondere Tüchtigkeit ihrer Leistungen hervorthaten. Auch scheint es billig, dass die Kinder die Bildnisse ihrer Eltern und Ahnen beständig vor Augen haben, um sich an ihrem Anblick zu trösten, zur Tugend anzuspornen und nach Kräften bemüht zu sein, ebenso wie sie ihren Stammbaum mit Ruhm zu bedecken. Endlich will mir scheinen, dass wenn Jemand muthige und keusche Liebe kennt, sein von Liebe erfülltes Antlitz wohl würdig sei gemalt zu werden, nicht nur wenn ihn des Lebens Schicksale vom Gegenstand seiner Liebe entfernt halten, sondern auch nach seinem Tode, um die Erinnerung an ihn vom Himmel herabzuholen. — *B.* Ja, Ihr habt Recht, nur Wenige verdienen gemalt und von der Nachwelt gekannt zu werden. — *F.* Dass in alten Zeiten die berühmten Leute ebenso handelten, sehen wir an den herrlichen Bildern und Statuen, die sich in Rom befinden. Denn damals mussten die berühmtesten Künstler vor Allem diejenigen abbilden, deren Andenken durch Heldenthaten im Krieg oder Frieden zu hoher Ehre gelangt war. Man malte, bildete sie in Silber, Gold, anderem Metall oder Marmor, zu ehrendem Angedenken für die Zeitgenossen und die Nachwelt. Wie nun nur Wenige würdig sind gemalt zu werden, so wird es auch nur wenige berühmte Künstler geben, die es unternehmen können, von so vielen Königen, die Jahr aus Jahr ein geboren werden, die paar berühmten würdig darzustellen. Jedes Mal, wenn ein bedeutender Fürst in der Welt auftritt, sollte es auch gleich einen Schriftsteller geben, der seinen Ruhm verkündete und einen guten Maler, der sein Bildniss durch die ganze Welt verbreitete. Wenn man wüsste, dass dies geschähe, könnte man zufrieden sein. *B.* Wir kommen also darin überein, dass im Allgemeinen vollendet Gutes schwer zu finden ist. — *F.* Ja. Im Allgemeinen ist wenig Gutes vorhanden, allein dieses Wenige kann, wie mir scheint, viel werth sein.

Bras Pereira. *Fernando.*

Davon dass kein gutes Kunstwerk eher betrachtet werden darf, bevor es nicht vollendet ist.

B. Lasst uns in dieser Lehre nun weiter voranschreiten und eine neue Hauptregel hervorheben. — *F.* Nach meiner Meinung muss nun ein wahrhaft guter Künstler, der mit Ehren und Gunst überhäuft und so reich sein sollte, dass er nicht nöthig hätte für seine täglichen Bedürfnisse zu sorgen, noch seine Gedanken zu zerstreuen, sich beim Portraitiren zuerst einen Stuhl nehmen, um sich dem Fürsten oder der berühmten Person, die er abmalen will, mit seinem Tisch oder seiner Tafel gerade gegenüber zu setzen. Das vom Fenster hereinfallende Licht muss harmonisch gemildert sein, sein Auge gerade aus sehen und nachdem das Haus von Zuschauern geleert worden ist, fängt er dann an, die ersten Linien und Züge seines Werkes mit Bleistift oder Kohle zu entwerfen. Dabei soll Niemand zugegen sein als höchstens in der Ecke des Zimmers ein Diener des Fürsten oder des Malers; am besten sind sie Beide ganz allein. Denn als mein Vater in Toledo den Kaiser*) malte, wollte er die Staffelei, die ein wenig zu niedrig war, höher stellen. Da sagte der Kaiser zu meinem Vater, er möge Niemand rufen, damit sie nicht gestört würden, er selbst wolle an die Staffelei Hand anlegen, um die Füsse mit Riemen höher zu binden. Und wirklich rückte der Kaiser mit seiner eigenen Hand die Füsse höher und machte mit seinem Dolch Löcher in die Riemen, nur damit sie nicht gestört würden. —

B. Was Ihr sagt? Das ist ja erstaunlich von einem Kaiser, der die ganze Welt beherrscht! Aber verzeiht mir, bitte, eine Frage. Was thut das Euch oder einem andern guten Maler eigentlich, ob das Haus voll Menschen ist oder Ihr allein seid? — *F.* Ich wundere mich, dass Ihr das nicht begreift. Allein muss der Maler schon aus dem Grunde sein, damit er sich in seine Arbeit ganz vertiefen kann und seine Gedanken nicht all' denen zuzuwenden braucht, die ihm zusehen. Aber noch mehr. Wäre es möglich, so würde es am besten sein, wenn der Maler ganz allein ohne irgend Jemand bliebe, die Person, die er malen will, nur in Gedanken vor sich hätte und sie anstatt mit den leiblichen Augen zu sehen, sich unsichtbar vorstellen könnte. Wie viel besser wäre das, als all' die indiscreten Frager, die es an einem Hofe giebt, befriedigen und um sich sehen zu müssen. Wenigstens würde es ihm dann nicht geschehen, dass, indem er den Herrn in Gegenwart seiner Diener malt, noch Gefahr liefe, die Züge der letzteren mit in das Eine Gesicht hineinzubringen, das er doch nur allein malen will. Und das wäre doch

*) Kaiser Carl V.

ziemlich stark. — *B.* Seit langer Zeit habe ich nicht eine so feine Bemerkung gehört! — *F.* Mir ist es zufällig nicht so ergangen, als ich das Bildniss des Königs, unseres Herrn, malte, das er seiner Tochter der Prinzessin,*) die Gott selig habe, nach Castilien schickte. Diese Arbeit erforderte weit mehr Sammlung und Aufmerksamkeit, als ich gewöhnlich besitze. Denn als der Graf von Castanheira neben mir stand und sich mit dem König, über meine Arbeit unterhielt, hörte ich mit einem Mal auf zu malen. Da frug mich der König, warum ich nicht weiter arbeitete. Möge Eure Hoheit die Gnade haben, dem Grafen zu sagen, dass er ein wenig bei Seite trete, denn so lange er hier neben mir steht, kann ich nicht in Ruhe thun, was ich will, noch wie es die Vollkommenheit des Werkes erheischt. Sofort entfernte sich der Graf, der es gehört hatte und ging bei Seite, indem die Königin, die neben dem König stand, mich bei dem Grafen entschuldigte. Meine Meinung ist also, dass ein Jeder, der seine Kunst versteht, ganz ruhig allein und von allen indiscreten Fragern und Kritikern befreit sein muss, wenn er die grosse Kunst ausübt, die göttlichen Werke getreu wiederzugeben. Wenn es möglich zu machen ist, soll auch Niemand die Arbeit sehen, bevor sie nicht vollendet ist, hat man aber einmal die letzte Hand daran gelegt, so mag sie die ganze Welt betrachten.

B. Man erzählt doch, dass Apelles gern seine Arbeiten zeigte, um zu verbessern, was indiscrete Leute daran auszusetzen fänden. — *F.* Das that Apelles nie,**) Herr Bras Pereira. Das geschah, wie die Fabel erzählt, nur einmal mit einem Schuhflicker, der etwas an einem Werke tadeln wollte, von dem er nichts verstand, und es fehlte nicht viel, so hätte der Maler ihn dafür bestraft. Es ist ganz unmöglich, dass Jemand, der von einer Sache mehr als alle Anderen versteht und diese zum Studium seines ganzen Lebens gemacht hat, sich gerade darin von Unwissenden sollte verbessern und tadeln lassen, von Leuten, die noch dazu an einer Arbeit mitunter just das Gute tadeln und das Schlechte loben.

B. Aber warum heisst es denn, dass vier Augen besser sehen als zwei? und vieler Leute Rath Gutes schafft? — *F.* Ueber die Sache selbst liesse sich noch Manches beibringen, aber Euer Sprüchwort ist ein ganz oberflächlich Ding, das gleichsam nur die äussere Schale obenhin berührt ohne auf den inneren Kern der Sache einzugehen. Es ist eine ganz falsche, bäurische Unwissenheit, wenn man behauptet, man müsse seine Arbeit vielen Leuten zur Beurtheilung vorlegen. Nach meiner Ansicht soll man sie höchstens einem einzigen bedeutenden Künstler zeigen, der noch dazu von jedem Ver-

---

*) Donna Isabella, Gemahlin Carls V., war 1539 gestorben.

**) Vgl. jedoch Plinius 35. §. 78.

dacht neidisch werden zu können frei ist, unbehindert die Wahrheit sagt und in solchen Beurtheilungen geübt ist. Solchem Manne möge man aus Freundschaft seine Arbeit zeigen und von ihm sich ab- und zu rathen lassen. Indess bin ich überzeugt, dass selbst das Urtheil eines solchen Meisters uns noch oft gerade daran verhindern kann, die Arbeit zu solcher Vollkommenheit zu bringen, wie wir sie selbst im Sinne hatten, und somit mehr Schaden gestiftet als genützt wird. Denn ein guter Künstler hat seine ganze Einbildungskraft so sehr auf die Arbeit gerichtet und überlegt mit sich selbst so oft den Plan und das Ziel derselben, dass er sehr leicht aus dem Zusammenhang gerissen wird und Verluste erleidet, wenn ihm ein Dritter hinein redet und seine Gedanken ablenkt.

Bras Pereira. *Fernando.*

Davon, wie man beim Portraitiren den Gesichtspunkt wählen muss.

B. Es dürfte nun an der Zeit sein, einige Striche und Züge auf der Tafel, welche wir bemalen wollen, anzugeben, und zu sehen, ob es nicht gewisse Vorschriften giebt, nach denen man Sinn und Hand lenken muss, ferner ist anzuführen, auf welche Weise der Künstler sich vor Irrthum hütet und die Wahrheit erreicht und welche Arten von Bildnissen es giebt. Jede Unterweisung hierin werde ich als eine Gunst ansehen, die ich nicht hoch genug schätzen kann. — *F.* Mir schien es noch nicht an der Zeit zu sein und ich zögerte absichtlich, um nicht bis zu diesem Punkte zu gelangen. Da ich aber nun schon einmal den Griffel in die Hand genommen habe, werde ich auch weiter fortfahren. Bildnisse kann man auf folgende Arten herstellen: durch Illuminiren, durch Oelmalerei, durch al fresco, durch Tempera, durch Sculptur in Marmor oder Stein, durch Relief in Silber, Gold, Bronce oder Gusseisen und durch einige andere Arten, die alte und neuere berühmte Künstler angewandt haben. Das sind, denke ich, die vorzüglichsten Weisen. — *B.* Lehret mich, wie man durch Malerei ein Bildniss herstellt oder sonst ein göttliches Werk nachahmt. — *F.* Das kann Gott allein Euch lehren. Aber ich will Euch sagen, was wir jetzt thun wollen. Ihr wiederholt Alles, was wir früher zu Oefterem über diesen Gegenstand verhandelt haben und erinnert mich so an das, was Ihr jetzt von mir wissen wollt; je mehr Ihr mich daran erinnert, desto mehr wird es mir im Gedächtniss aufleben, damit ich es Euch von Neuem bestätigen kann. — *B.* Vortrefflich, und wenn ich daran erinnere, wird sich zeigen, ob wir den Gegenstand bereits früher erschöpft hatten oder nicht. — *F.* Beginnt also, bitte. — *B.* Mir scheint, Ihr habt mir schon mehrere Mal gesagt, dass wenn man nun den Stift in die Hand genommen hat, man diejenige Stellung oder

Haltung des Kopfes suchen muss, die man malen will; dabei muss die Beleuchtung harmonisch*), die Schatten scharf sein und der Raum von Menschen leer. — *F.* Erinnert Ihr Euch was ich weiter hierüber sagte? — *B.* Ihr meintet vor Allem müsse ich diejenige Stellung, Haltung und Bewegung des Kopfes kennen, die dem Charakter der Person, die ich malen will, am meisten entspricht und dieser Person eigenthümlich ist. D. h. wenn die Person, welche wir malen wollen, mehr ruhig als lebhaft ist, müssen wir sie in einer Haltung und Ausdruck malen, welche ihrer gewöhnlichen Stimmung am meisten entspricht, also etwa mit niedergeschlagenen oder halbgeschlossenen Augen, und ihre übrigen Bewegungen demgemäss. Und wenn es im Gegentheil nun eine Person wäre, die sehr geweckt und lebhaft aussieht, so muss man diese Lebhaftigkeit wiedergeben, nicht etwa die Augen niedergeschlagen und ernst machen, sondern vielmehr emporgezogene Augenbrauen, mit lebendigen, feurigen Augen, gerade so wie die Person gewöhnlich aussieht. — *F.* Sehr richtig. Und wenn die Person, die Ihr ruhig und ernst malen wollt, etwa wie beinahe schlummernd aussieht, so ermuntert sie mit einem Wort, bis sie denjenigen Ausdruck annimmt und behält, den sie gewöhnlich im Leben hat. Damit haben wir nun genug von dieser ersten Regel, der Wahl der Stellung, geredet und man kann daraus alles Andere entnehmen, was noch zu sagen bleibt. — *B.* Ihr sagtet ferner, dass sobald man diejenige Stellung gefunden hat, die der Person, die wir malen wollen, am meisten eigenthümlich ist, wir sie veranlassen müssen, den Blick in einer bestimmten Richtung auf ein Zeichen oder einen Punkt zu fixiren, ohne ihn wegzuwenden. — *F.* Und darnach? —

B. Darauf muss man sich das Gesicht wie in ein Rechteck, Dreieck oder Oval hinein denken, je nachdem es einer dieser Formen am meisten ähnlich sieht, und darnach bestimmen, ob man es in der Front, im Profil oder zu Drei Viertel**) malt. — *F.* Was versteht man unter in der Front malen? — *B.* Das heisst wenn das Gesicht beide Augen geradeaus zeigt, ebenso Nase, Mund, Bart und Stirn; wenn die Wangen von keiner Seite mehr verbergen noch sehen lassen, und von beiden Seiten die Gesichtszüge völlig ein Ebenmaass aufweisen, gerade so wie diese schlecht gerathene Zeichnung.***) *F.* Was heisst ein Gesicht im Profil malen? — *B.* Im Profil malen heisst, wie wir früher schon gesagt haben, wenn das Gesicht nach Einer Seite gerichtet ist und wir deshalb nur die Hälfte der Augen sehen, die halbe Nase, halben Mund, das Ohr aber und die eine Wange, die wir in der Front nur

*) Im Portugiesischen steht hier „wie Musik".

**) Die Portugiesen sagen: die halbe und die drittel Stellung.

***) Fehlt im Manuscript.

unvollkommen sahen, ganz. Man sieht das Gesicht der Person also im Profil, eine der edelsten Aufgaben in der Kunst, wie diese Zeichnung*) . . . . — *F.* Was heisst ein Gesicht zu Drei Viertel malen? —

B. Ein Gesicht zu Drei Viertel malen, heisst ein gewisses Mittelmass darstellen, welches weder das Antlitz in seiner Anmuth-armen Front zeigt, noch 'den strengen Ausdruck des Profils wiedergiebt. Indem es zwischen diesen beiden mitten inne steht', bietet es ein gleichmässiges Verhältniss, welches ausserordentlich wohlthut. Eine Seite und eine Wange sieht nämlich wie im Profil genommen aus, während ein Auge in die Mitte des Bildes zu stehen kommt und das andere in der andern halben Seite sich gleichsam verbirgt. Ebenso sieht man Nase und Mund weder in der Front noch im Profil, sondern in einer aus Beiden zusammengesetzten Weise, deren Verhältniss sehr harmonisch gewählt erscheint, wie diese Zeichnung**) . . . . . *F.* Welche ist die beste von diesen drei Stellungen? und welche würdet Ihr als die vorzüglichste wählen? Die in der Front, das Profil oder die Drei Viertel? — *B.* Bekanntlich ist es die Letztere. Weil sie am besten die Extreme vermeidet und den ihr gebührenden Platz würdig vertritt. — *F.* Warum dies? — *B.* Weil die Stellung in der Front glatt und ohne Anmuth ist, denn sie zeigt gar nichts von der Linie des Profils noch von den Wangen. Die Profilstellung ist ausserordentlich ernst und streng, ragt zu weit hervor und zeigt nichts von der Front des Gesichts, sondern nur allein den Umriss des Profils.

Die Drei Viertel Stellung hat nun das Gute von den beiden vorigen und fast gar nichts Schlechtes. Sie ist die beste, weil sie sowohl einen Theil der Front als einen Theil des Profils zeigt und somit, wie schon gesagt, ein harmonisches Verhältniss bildet, das glücklich gewählt erscheint. — *F.* Kann man noch irgend eine andere Vorschrift für diese Stellung geben? — *B.* Wir haben derer noch viele angeführt. Z. B. muss das Gesicht in der Drei Viertel Stellung ein wenig vorn übergeneigt sein, und zwar eher nach rechts als nach links, auch muss das Licht mehr von vorn als von der Seite kommen. — *F.* Fällt Euch in dieser Beziehung vielleicht noch eine andere Vorschrift ein? Denn man darf nicht vergessen, dass es gewisse Personen giebt, die man in der Front malen muss, weil dies das Vortheilhafteste für sie ist. Anderen steht es besser im Profil gemalt zu werden, und noch Andern in der Drei Viertel Stellung. Diese letztere ist die sicherste, für Maler aber auch die schwerste, trotzdem Viele meinen, die in der Front sei die beste.

B. Allerdings habt Ihr mir gesagt, dass es ausser diesen dreien auch

---

*) Fehlt im Manuscript.

**) w. o.

noch andere Stellungen für die Portraitmalerei gäbe, nämlich die sogenannten verkürzten Stellungen. Z. B. wenn das Gesicht aufwärts gekehrt ist, als ob es gen Himmel sähe, mit aufgeschlagenen Augen, so dass man die Gesichtszüge von unten sieht, ebenso die Nasenlöcher, den Mund, das ganze Kinn, und den Hals. Diese Stellung ist sehr schwer, aber sehr edel. Eine andere besteht darin, dass das Gesicht nach unten geneigt ist und die Augen auf den Boden sehen. Dabei sieht man die Gesichtszüge von oben, erblickt nur einen Theil der Stirn, ein klein wenig von der Nase, vom Mund, vom Kinn und beinahe gar nichts vom Hals, wie in dieser Zeichnung.*) Auch giebt es noch andere sehr vorzügliche Arten der Verkürzung, allein diese Stellungen sind, wir Ihr sagtet, so ausserordentlich schwierig darzustellen, dass man sie nicht oft ausführen muss. — *F.* Im Gegentheil, mein Herr. Man soll sie allerdings machen können, trotzdem aber niemals anwenden. — *B.* Ich habe ganz vergessen, was Ihr noch ausser den drei Dritteln Vitruvs über die Verhältnisse des Gesichts, sowie über gewisse Maasse zwischen dem Auge und dem Ohr beibrachtet.

F. Ich werde mich wohl hüten, dies jetzt zu wiederholen. Denn wenn ich diese Maasse jetzt genau angeben wollte und Ihr sie etwa nicht sofort vollkommen begriffet, würdet Ihr sie doch wieder vergessen, während es jetzt, wo Ihr gar nichts mehr davon wisset, ganz erklärlich ist, das Ihr sie vergessen habt.

Feramando. *Bras Pereira.*

Von den Augen.

F. Lasst uns über diese Wissenschaft nun weiterhin Licht verbreiten und vergesst nicht mir Alles zu wiederholen, was wir ehedem darüber verhandelt haben. — *B.* Nicht doch, Feramando, ich habe nun genug wieder erzählt. Fahrt Ihr jetzt selbst fort und fangt, da Ihr vom Licht gesprochen habt, mit den Augen an. Mit ihnen beginnt alles Licht, denn sie sind gleichsam die Thüren und Fenster, durch welche es seinen Einzug hält.

F. Damit habt Ihr schon begonnen, mich an dasjenige zu erinnern, worüber wir weiterhin gesprochen haben. Ich werde Euch nun zu Diensten sein genau so wie Ihr es selbst angegeben habt. — *B.* Ihr sagtet mir, dass, nachdem man die Augen mit den richtigen Umrissen im Entwurf angegeben habe, solle man untersuchen, ob in dem betreffenden Gesicht die Augen die Hauptsache sind oder gegen andere Theile zurücktreten, ob sie wenig auffallen oder den Hauptplatz im Castell einnehmen. In dem letzteren Fall solle man sie so darstellen, dass alle andern Gesichtszüge dagegen zurück-

*) Fehlt wie oben.

treten und sie allein alles Andere übertreffen. Sind die Augen dagegen klein und zusammengezogen, so solle man die übrigen Züge so stark auftragen, dass sie den Augen gleichsam den Platz wegnehmen und diese verdecken. Sind die Augen mittelgross, solle man sich in derselben Weise darnach richten, sind sie starr, so gebe man ihnen wenig Ausdruck, sind sie anmuthig, (sagtet Ihr) so gebe man ihnen mehr Grazie, sind sie sehr gross, so mache man sie im Verhältniss grösser, und wenn sie klein sind, um so viel kleiner. — *F.* Glaubt mir, wenn es möglich wäre, würde es am besten sein, sie in der Malerei mit demselben Leben auszustatten, mit dem sie in den Wimpern leuchten. Aber was habe ich Euch hierüber weiter gesagt? — *B.* Ihr versichertet, dass in dem Augenblick, wo Ihr mit dem ersten runden Zug die Gestalt des Auges angebt, Ihr soviel Mühe und Aufmerksamkeit aufwenden müsstet, dass Euch oft Hand und Geist vor Erregung bebten. — *F.* Darüber, wie man die Augen malen muss, liesse sich soviel sagen, dass ich ein Buch davon schreiben könnte.

B. Ich bitte Euch, lasst uns noch ein wenig davon reden; helft mir, verlasst mich nicht!

F. Hat man erst die Stellung und die Richtung der Augen entworfen, und sowohl den Zwischenraum zwischen beiden, wie den Umriss eines jeden angegeben, so fängt man an, die Pupille mit der allergrössten Sorgfalt und Aufmerksamkeit zu zeichnen. Namentlich muss man sehr genau aufmerken, wie viel Platz das Weisse im Auge einnimmt, und wie viel der runde Stern in der Mitte. Alles dies muss höchst genau und sicher gemacht werden, nicht weniger genau die Farbe und der Blick. Ferner müssen, besonders bei schönen Gesichtszügen, die Thränendrüsen nur ganz leicht angedeutet werden, die Wimpern werden wie zarte Strahlen gemalt und namentlich am unteren Lid giebt man nur einzelne leichthin an.

Aber es ist Zeit, dass wir von einem Hauptheil der Augen, den Augenbrauen reden, die von unendlicher Schönheit sind. Gewöhnlich bekümmern sich Männer und Frauen darum sehr wenig. Wer aber etwas davon versteht, kann nicht umhin, ihnen die grösste Aufmerksamkeit zu widmen.

Von den Augenbrauen.

B. Herr Feramando, was für Herrlichkeiten habt Ihr an den Augenbrauen entdeckt, die doch so leicht zu malen sind? —

F. Viel mehr als Ihr wahrnehmen könnet, wenn Ihr sie nicht sehr genau ansehet. —

B. So wollen wir sie nicht übergehen. — *F.* Der ewige vollkommene Meister schuf die Brauen über den Augen wunderbar herrlich, abgesehen

davon, dass sie uns äusserst nothwendig sind. Er setzte sie als ausgezeichnet würdigen Zierrath in das Gesicht, gleichsam zum grossen Wetter- oder Wahrzeichen der Menschen. Denn sind sie niedrig gezogen, so bringen sie einen gewissen Ausdruck hervor, sind sie hoch, einen anderen, sind sie gewölbt, so ist der Ausdruck des Gesichts wieder anders als wenn sie gradlinig sind, so dass man von ihnen viel auf den Charakter des Menschen schliessen kann, wie ich an einem andern Orte ausführlich bewiesen habe.*) Für jetzt genügt es, Euch einzuprägen, dass die Augenbrauen die Form einer Fischgräte haben, aus der kleine Haare auf beiden Seiten nach oben und unten hervorgehen und sich dann seitwärts nach unten neigen. In der Mitte gehen sie in unmerklicher Vereinigung zusammen und bilden so die beiden Brauen. Diese kleinen Haare der Brauen, welche dem Gesicht die höchste Anmuth und Schönheit verleihen, pflegen sich heut zu Tage die Damen auszureissen, während sie doch eher einen Zahn daran geben sollten, als ein einziges von ihnen. Ich sehe den Grund auch nicht ein, warum sie, die doch schön aussehen wollen, sich gerade an der Stelle ziehen und zupfen, wo der grösste Theil ihrer Schönheit und Anmuth sitzt.

Aber fangen wir nicht an davon zu reden, denn das ist eine Sache, über die ich mich so ärgere, dass ich viel darüber zu sagen hätte. Mögen sie meinetwegen selbst den Schaden davon haben, wenn sie schlimm genug sind, sich eigenhändig um ihr bestes Theil zu bringen. Diejenige Frau oder Dame, die sich vor diesem Irrthum bewahrt, ist jedenfalls die Königin von allen anderen, allein gerade die schönsten Frauen und selbst kluge Männer kommen hierin zu Falle.

Wenn Ihr nun einmal eine Person abmaltet und mit aller Eurer Kunst Ihr nichts weiter als Augenbrauen machen könntet, so wäre das schon nicht wenig. Das wäre dasselbe, als wenn eine Jungfrau von 15 Jahren, die nichts von der Zeichenkunst und Malerei versteht, muthig ein Bildniss malte, die Augenbrauen genau anzugeben wüsste und selbst dem Gesichte seine Farbe gäbe. In Bezug auf diese letztere zittert mir jedes Mal die Hand, wenn ich daran denke, dass ich ein schönes Gesicht, welches ich durch die Kunst wie lebend hinstellen möchte, durch die Farbe allein völlig entstellen oder würdig ausführen kann.

B. Oh, welche grosse Kunst habt Ihr mich gelehrt! Doch scheint es mir, Herr Feramando, dass Ihr früher einmal sagtet, der Zwischenraum zwischen beiden Augen dürfe nur die Breite Eines Auges haben, und trotzdem sehe ich manche Leute, bei denen dieser Zwischenraum viel grösser ist, so wie Andere, die ihn ganz klein und eng besitzen. — *F.* Allerdings ist dies

*) In seinem Buch: da pintura antigua.

zuweilen der Fall und dann muss man das Portrait der Natur anbequemen. Indess ist die allgemeine Regel, so wie ich es angegeben habe, und wenn es auch äusserlich am Gesicht aussieht, als wäre dieser Zwischenraum bei den Einen gross, bei den Anderen eng, so ist eigentlich der inwendige Knochen im Hirnschädel bei allen Menschen ziemlich gleich gross. Hierbei merkt Euch, dass die Hauptsache an den Augenbrauen dieser Zwischenraum ist, und von ihm zumeist die Anmuth des Kopfes und des Gesichtes abhängt. —

B. Das ist alles vortrefflich. Aber giebt es nicht vielleicht noch eine andere Schönheit an den Augen, die wir bisher nicht erwähnt haben? — *F.* Die grösste von allen, die denselben bei Weitem die meiste Anmuth verleiht . . . . Doch lassen wir das jetzt, um bei anderer Gelegenheit darauf zurückzukommen.

Bras Pereira. *Feramando.*

Vom Profil der Nase.

B. Lasst uns fortfahren, um im Gesicht weiter hinabzusteigen. — *F.* Welcher Mensch oder Maler würde glauben, dass die Schönheit und der anmuthige Umriss der Nase von den Augen abhängen anstatt von dem Munde, wenn man es nicht im Gesicht selbst sähe? — *B.* Ich verstehe nicht, was man nur von dem Umriss und der Anmuth der Nase einer hübschen oder hässlichen Person sagen, oder daran lernen kann, möge es eine junge Frau oder ein alter Mann sein? —

F. Das wundert mich nicht. Um so mehr bewundere ich die grosse Schönheit, von der Ihr nichts ahnet. — *B.* Welche Vorschrift oder Regel gebt Ihr mir, um diesen Theil des Gesichtes und seine Verhältnisse vollkommen zeichnen zu können? — *F.* Sogleich. Nehmen wir an: es handele sich um ein Gesicht im Profil. Da stelle ich mir vor wie Jemand, der mit einem Schiff nach Indien steuert und die Richtung weislich inne hält, sich plötzlich zwischen Sandbänken und Felsen sieht, durch die er mitten inne seine schwierige und gefährliche Reise fortsetzt. Nur wenn er sich vor ihnen zu beiden Seiten sorgfältig hütet, wird seine gewagte Fahrt glücklich enden. Solcher Gefahr vergleiche ich die schwere Fahrt an den Umrissen und Linien eines schönen Profils entlang, das bald in die Höhe steigt wie ein schnellfüssiges Pferd, bald ernst und streng aus einer einzigen Linie besteht, wie die herrlichen Köpfe der Griechen und Römer oder ähnlicher anmuthiger Gestalten. Solch ein Profil der Nase ist schwerer als alles Andere darzustellen. Bei der Dreiviertel Stellung, der verkürzten, oder der vollen Front, ist die Sache leichter, denn die Schwierigkeit liegt gerade im Profil,

dessen Zeichnung soviel Mühe macht. Die ganze Anmuth des Gesichts hängt davon ab, ob das Profil gelingt oder misslingt. —

B. Was für ein Mittel giebt es, um hierbei nicht zu irren, sondern die Züge richtig wiederzugeben? — *F.* Sorgfältige Berechnung der Verhältnisse und Gewandtheit beim Zeichnen der Umrisse, darauf achten, ob die Nase stumpf ist oder breit, ob gewölbt oder das Gegentheil; alle ihre Unregelmässigkeiten genau anmerken und vor Allem überlegen, wie viel oder wenig Raum sie einnimmt. Endlich sich möglichst lange bei der Nase aufhalten, indem es gewisse Nasen giebt, die wohl so aussehen als verdienten sie keine Beachtung, und sich trotzdem an ihrem Platz ganz anständig, ja fast schön ausnehmen. — *B.* Lasst uns hier noch ein wenig länger verweilen und weiter über ihre Gestalt reden. — *F.* Nein, verzeiht, bedenkt, dass es noch mit den verkürzten und von unten gesehenen Gesichtern viel zu thun giebt, und auch sonst viele ungenaue Kenntnisse beim Abmalen schöner Frauen besprochen werden müssen. Ebenso erfordern die von oben gesehenen Gesichter grosse Kunst. Allein ich will Euch einen guten Dienst erweisen und Euch ein Merkmal angeben, das nur sehr wenig Leute kennen, durch welches man sofort sehen kann, ob eine Nase schön ist. — *B.* Was ist dies? — *F.* Wenn Ihr wissen wollt, ob eine Nase vollkommen schön gemalt ist, oder sie selbst also malen wollt, muss das Maass derselben so beschaffen sein, dass sie von den Nasenlöchern an senkrecht aufsteigt, die Spitze der Nase etwas herabgedrückt wird und die letztere dadurch wie ein ganz klein wenig gebrochen aussieht. Darin besteht hauptsächlich die Anmuth und Grazie der Nase. Wer dies nicht weiss oder nach diesen Worten nicht begreift, der mag es in seinem Unverstand wieder vergessen.

Bras Pereira. *Feramando.*

Vom Mund.

B. Von Euch wird man viel über die Schönheit des Mundes hören können, der nach meiner Ansicht die Hauptsache im Gesicht ist.

F. Er ist das dritte Theil, welches die Zahl der schönen Verhältnisse vollkommen macht und es lässt sich viel darüber sagen. Die Münder, in der Natur schon sehr verschieden, sind es in der Malerei noch mehr, grosse wie kleine haben ihre Vorzüge, die durch die Kunst noch bedeutend gesteigert werden können. Es ist sehr schwer, sie aus dem Gedächtniss zu malen und wenn man sie nach der Natur malt, muss man sie bald nur leicht bald kräftiger angeben. Man darf sie niemals dunkelroth malen, sondern mit einem gedämpften Blassroth, auch ist ihr schönes Profil oder ihr Durchschnitt nur mit Mühe gut herzustellen. Eine schöne Frau muss eine schmale

Oberlippe haben, welche dennoch die Unterlippe fast ganz verdeckt. Zwischen den Rändern der Lippe und dem Ansatz des Fleisches muss sich ein kleiner Zwischenraum befinden, der etwas nach aussen hervorsteht und einen ausserordentlich anmuthigen Ausdruck verleiht. Die Winkel eines schönen Mundes müssen so beschaffen sein, dass es aussieht, als ob die Enden der Unterlippe sich darin verbergen wollten. So sollten alle schönen Münder aussehen. Wenn man sie nun nach der Natur abmalt, bestrebe man sich, dieselben so genau als möglich nachzuahmen, unterlasse aber nicht zuletzt den Mund etwas zu überarbeiten. — *B.* Weshalb und zu welchem Zweck? *F.* Weil es ein deutliches Zeichen eines Ignoranten ist, wenn man in einem Munde etwa auch die Zähne malt oder ihn so macht, als ob er offen stände, es wäre denn, dass man einen lachenden Mund malen wollte. Denn um das Lachen gut wiederzugeben ist es allerdings nöthig, den Mund ein wenig zu öffnen, die Mundwinkel emporzuziehen und die Augen um so viel zuzudrücken als man den Mund geöffnet hat. Auch gibt es einige fürstliche und königliche Familien, wie z. B. unser Herr König und der Kaiser Don Carlos, bei denen die Unterlippe etwas herabgefallen und nach aussen gekehrt ist. Das verleiht ihnen einen Ausdruck von Hoheit, aber trotzdem es den Anschein hat, als wäre der Mund geöffnet, darf man die Zähne doch nicht sehen, sondern die bleiben bedeckt.

Bras Pereira. *Fermanando.*

Von der Schönheit und der Stellung des Ohres.

Verweilen wir hier noch ein wenig, um uns über den Rest des Gesichtes und der Figur, die wir nach der Natur abmalen wollen, klar zu werden. Letztere zeigt auch die Arme und Hände, über die es sich wohl lohnen wird, einige Bemerkungen von Euch zu hören. — *F.* Ihr habt in kurzer Zeit grosse Sachen von mir verlangt, aber was den Rest des Gesichtes betrifft, so merkt Folgendes: Bei der Stirn, dem Kopf, den Wangen, dem Kinn, den Augen, der Nase, dem Mund und allem Anderen, wovon ich geredet habe, kann man wohl diese oder jene Unregelmässigkeit mit in Kauf nehmen, aber zwei Sachen giebt es, bei denen, wenigstens unter den grossen Künstlern, eine Unvollkommenheit oder ein Fehler durchaus unzulässig ist. Das sind erstens der Platz und die Stellung des Ohres, sowie die elegante Form desselben, die so beschaffen sein müssen, dass man sofort den Charakter des Gesichtes zu dem sie gehören, daraus erkennen kann. Zweitens, die Form und der Ansatz des Halses und des Kehlkopfes. An diesen Sachen zeigen die berühmten Künstler ihr höchstes Wissen und ihre geheimsten Kenntnisse, während ungelehrige Ignoranten ihren offenkundigen Irrthum dadurch beweisen, dass sie

oft einer Person Ohren malen, die gar nicht zu ihr passen, indem sie dieselben höher oder tiefer setzen, als sie sollten. Und das ist ein sehr arger Verstoss. — *B.* Oh! was für eine vortreffliche Anweisung habt Ihr mir da gegeben. — *F.* Ja. Ebenso muss man auf den Durchschnitt des Kopfes im Profil sehr viel Aufmerksamkeit und Sorgfalt verwenden, wie auch auf das Profil derjenigen Wange, die im Dreiviertel-Gesicht mehr zurücktritt. Doch lasst uns nun weiter hinabsteigen und fortfahren. — *B.* Da Ihr die Vorzüge und Schönheiten der berühmten Portraitmaler so genau kennt, so sagt mir, bevor wir fortfahren, worin die grösste Schönheit der Augen besteht? Darnach wollen wir von der Stellung der Ohren weiter reden, die wir, wenn ich nicht irre, mit der Richtung der Nasenspitze vergleichen wollten; denn Ihr selbst habt bei Besprechung der Augen jenen Punkt für eine andere Gelegenheit aufgespart. —

F. Meinetwegen. Wenn Ihr ein Bildniss fertig gemalt habt und doch bemerkt, dass es nicht sehr lebhaft aussieht, auch, trotzdem seine Maasse und die Züge durchaus mit der Natur übereinstimmen, der betreffenden Person nicht sprechend ähnlich ist, so müsst Ihr ihm in die Augen und zwar grade in die Mitte des schwarzen Rundes einen glänzend weissen Punkt setzen, den man Glanzlicht nennt. Befindet sich dieser Punkt an der richtigen Stelle, so verleiht er den Augen solche Anmuth und Schönheit, dass sie sofort wie lebendig aussehen und sich fast zu bewegen scheinen, so lange ihnen dieser Punkt nicht fehlt. Befindet sich derselbe aber an unrechter Stelle unzeitig angebracht, so macht er die Augen trübe und sie sehen aus, als ob sie blind wären. — *B.* Oh, welch ausgezeichneter Rath! Und wo ist der eigentliche Platz dieses Realço oder Glanzlichtes?

F. Ihr müsst es dahin setzen, wo das innere schwarze Rund in den grösseren braunen, blauen oder grünlichen Kreis übergeht. Dahin gehört es als Theil des Lichtes. — *B.* Wo kann man diesen Punkt noch anbringen, um ein ausdrucksloses Gesicht lebendig zu machen?

F. Wisst Ihr das vielleicht? ich nicht. Wenn Ihr aber nach Bedürfniss etwas von diesem Lichte auf die Augen, ein Wenig auf den Mund, die Nase, das Kinn und die Wangen thut, so wird das Todte lebendig und das Unscheinbare tritt hervor.

Bras Pereira. *Feramando.*

Vom Körper.

Ihr habt mir nun mancherlei gute Vorschriften darüber gegeben, wie man das Bildniss einer berühmten Person malen soll, aber was muss ich thun, wenn ich auch die Hände und die Figur bis zum Gürtel malen will? —

F. Vor Allem, es überhaupt können. Allein dies ist nicht genug, nebst dem Können müsst Ihr noch folgende Vorschriften beachten: Die Hände müssen in glücklich gewählter Lage ungezwungen herabhängen. Bedenkt, dass jede einzelne Hand in Bezug auf ihre Oberfläche wieder ein Antlitz ist, dessen Aussehen von dem Ansatz der Finger bis zum Rande der Nägel schön sein muss und wisset, dass dies ebensoviel Sorgfalt erfordert, als wenn Ihr den Augen Ausdruck verleihen wollt. Dies empfehle ich Euch in Bezug auf die Hand dringend an. Darnach macht die Stellung der Schultern ungezwungen und gebt den Armen die gehörige Länge. Den einen davon muss man in der Verkürzung sehen, den anderen in grösserer Länge, und nach der Seite dieses letzteren zu muss sich das Haupt anmuthig geneigt wenden, das giebt ihm einen sehr lebensvollen Ausdruck. Die Theile der Brust, wo der Hals ringförmig einsetzt um sich mit dem Körper zu verbinden, müssen mit grosser Sorgfalt ganz nach der Natur gemalt werden. Aber lasst uns weiter gehen und, nachdem wir bereits von dem ganzen Körper gesprochen haben, auch etwas über ein Bildniss in ganzer Figur beibringen. — *B.* Mit dem grössten Vergnügen. Ich wagte nicht, Euch darum zu bitten, nachdem Ihr mir schon so viel mitgetheilt habt. Allein ich hatte längst den grossen Wunsch, zu erfahren, wie man es anfängt, Jemand ganz in natürlicher Grösse zu malen oder sitzend von den Füssen an bis zum Kopf hinauf. Denn man hat mir gesagt, dies sei in Italien üblich, wo sich zumeist die christlichen Könige so malen lassen, damit sie die ganze Welt sehen kann. —

F. Es giebt in Italien ausgezeichnete Bildnisse in ganzer Figur, welche bezwecken, so viel wie möglich vom Menschen wiederzugeben. Aber noch mehr lobe ich mir die Bildnisse in sitzender oder ruhender Stellung, zumal wenn sie Fürsten in kriegerischer Rüstung darstellen. Dies kann man thatsächlich in der Stadt Florenz sehen, die gewissermaassen die Mutter der Kunst genannt zu werden verdient; z. B. an dem Grabmal der Mediceer, das der berühmte Künstler Meister Micael Agnello wunderbar schön in Marmor arbeitete. Dort sieht man die Bildnisse der Fürsten mit ihren Waffen in ruhender Stellung. Dies könnte ich auch an vielen anderen herrlichen Arbeiten aus dem Alterthum, die ich in Rom gesehen habe, nachweisen. —

B. Lasst uns noch mehr von den Bildnissen in ganzer Figur und sitzender Stellung reden. — *F.* Darüber liesse sich viel sagen. Allein es genügt, wenn Ihr Euch merkt, dass Ihr dieselbe Aufmerksamkeit und Sorgfalt, die ich Euch in Bezug auf das Gesicht, die Hände und die Arme anempfehle, auch bei der sitzenden Figur in Bezug auf die Stellung der Füsse und die Richtung der Hüften beobachten müsst. Denn die richtige Zeichnung der Füsse ist einer der schwersten Gegenstände der Kunst. Ebensosehr empfehle ich Euch an, dass die Figur richtige Verhältnisse und Maasse habe, damit sie

nicht auseinanderfällt. Nehmt hierin die Stellung einiger antiken Statuen zum Muster, welche ich in dem Buche der Malerei beschrieben habe. — *B.* Wo kann ich dieses Buch sehen? — *F.* Ich habe es in Lisboa gelassen. Merkt Euch schliesslich auch, dass wenn Ihr eine Figur nach der Natur abmalt oder ein Bildniss aus der Phantasie entwerft, man wohl gewahr werden muss, dass an derselben unter dem Gewand Fleisch sitzt und in dem Fleisch Knochen. Hierin begehen Ignoranten die grössten Fehler. —

Bras Pereira. *Feramando.*

Von der Gewandung.

Muss nicht auch die Gewandung Schönheiten enthalten, auf die man bei der Anfertigung eines Bildnisses wohl zu achten hat? —

F. Sogar sehr viele. Denn Männer wie Frauen müssen in ihrer ganzen äusseren Erscheinung ihre persönliche Eigenthümlichkeit zur Anschauung bringen, ebenso gut in ihrer Kleidertracht und deren Schmuck, wie in den Gesichtszügen, den Augen und dem Munde. Schon der erste Strich, den man an dem Barett, der Kappe oder dem Kopfputz macht, muss ebenso charakteristisch sein, als z. B. die Augen. — *B.* Ist es wirklich möglich, dass man schon an dem Umriss der Gewandung erkennen könne, wer oder was für eine Person es vorstellen soll? — *F.* Es ist allerdings sehr schwer. Allein ich will Euch noch etwas Anderes sagen, das Euch viel unglaublicher scheinen wird. Ich habe beschlossen, eine Sache auszuführen, die bisher noch kein Mensch auf der Welt in der Malerei unternommen hat. Wenn ich einmal unsern Herrn König oder die Königin male, dann werde ich dieses grosse Werk vollführen. — *B.* Sagt mir, was es ist? — *F.* Ich will, wenn ich einmal die prinzlichen Hoheiten, oder den König, oder die Königin zeichnen werde, sie mit Gottes Hülfe so darstellen, dass, bevor ich ihnen Augen, Nase oder Mund male (diejenigen Merkmale, an denen man doch am besten sieht, ob Jemand gut getroffen ist), man sie einzig und allein an dem Schnitt und Umriss des Kopfes, der Gewandung oder der Figur erkennen soll, so dass Jeder, der sie einen Augenblick ansieht, sogleich sagt, das ist unzweifelhaft der König oder die Königin. Und wie gesagt, das Gesicht soll noch keinen Strich enthalten, sondern nur der erste Riss und Ausschnitt des Kopfes und der Figur soll zu sehen sein. Das halte ich für sehr schwer und darum beabsichtige ich, es auszuführen. —

B. Ich muss es erst sehen, um es zu glauben. — *F.* Ich verspreche Euch, dass ich es schon darum thun werde, vorausgesetzt, dass Gott mich an den Hof nach Lisboa zurückführt. Weiterhin empfehle ich Euch noch in Betreff der Gewandung, dass man immer sicher sein muss, dass der Körper

auch darunter vorhanden ist und doch angemessen bedeckt bleibt. Auch muss das ganze Gewand bis zum Aermel und jeder Falte hinab zu der bestimmten Person passen, ebenso die Handschuhe, die Kopfbedeckung, Degen, Dolch, Panzer, Helm, kurz Alles mitsammt den Hüften, den Füssen und Schuhen. So muss, wenn man eine berühmte Frau oder Prinzessin abmalt, Alles von der äussersten Spitze an bis zum letzten Rand des Kleides an ihr charakteristisch sein, so dass es für keine andere Person zu verwenden wäre.

Bras Pereira. *Feramando.*

Schlussbemerkungen über die Portraitmalerei.

Was für Lehren und Rathschläge gebt Ihr mir zum Schluss in Bezug auf die Portraitmalerei? Denn nachdem wir nun so weit gekommen sind, ist es Zeit zu schliessen. — *F.* Obwohl es allerdings hohe Zeit wäre, gleich zu schliessen, will ich dennoch einige Schlussbemerkungen machen. Vor Allem merkt, dass wenn Ihr nun die Person gefunden habt, die Ihr als Bildniss, in Natur oder bekleidet, abmalen wollt, dieselbe schliesslich in keiner Weise einer anderen Person ähnlich sehen darf, eher mag sie überhaupt mit Niemand zu vergleichen sein, als einen Ausdruck besitzen, der ihrer Eigenthümlichkeit nicht entspricht. Ist die Person heiteren Sinnes, so darf sie nicht traurig aussehen, ist ihr Gemüth dagegen ernst und verschlossen, so darf sie nicht heiteren und munteren Leuten ähnlich sehen. Beleibte Personen dürfen nicht mager aussehen, noch magere beleibt, ebenso wenig dürfen unansehnliche Leute durch Würde und Anmuth imponiren. Besitzt dagegen Jemand im Gesicht, in der Haltung der Hände oder Arme Grazie, Vornehmheit und Anmuth, so darf nicht das Geringste davon verloren gehen, und ist Jemand noch nicht alt, so kann man ihn im Bild immer sogar etwas jünger machen. — *B.* Und wenn er schon sehr alt ist? — *F.* So mögt Ihr ihn doch immerhin ein wenig jünger machen. — *B.* Wenn nun Jemand sehr schön ist? — *F.* So malt ihn noch schöner. — *B.* Und wenn er hässlich wäre? — *F.* So malt ihn nicht ganz so hässlich. — *B.* Müssen bei einem nach der Natur gemalten Bild die Schatten scharf oder nur schwach angegeben sein? — *F.* Je nach dem. Sind die Kernschatten gut gemalt, so müssen sie in's Schwärzliche fallen, gut gemalte Halbschatten dagegen heller aussehen. Vor Allem müssen sie richtig angebracht werden und gleichmässig gemalt sein. Ich liebe mehr, wenn der Kernschatten etwas licht aussieht und halte nichts davon, wenn der Halbschatten so widersinnig angebracht ist, dass er wie schwarz aussieht. Gut gemalter Schatten beweisst einen hohen Grad von Vollkommenheit und Sicherheit. —

B. Was für andere Schönheiten könnt Ihr mir noch in Bezug auf diesen Gegenstand angeben?

F. Der Liebreiz ist eine Art leuchtenden Wiederscheins, der bei schönen Frauen von den schönen Augen auf die Wangen übergeht*). Dies merkt Euch und haltet es für eine hohe Vortrefflichkeit in der Malerei. Gewissen anderen Personen kommt dieser Liebreiz gar nicht zu, und es kann nichts Dümmeres geben, als wenn man alten Weibern und Greisen diese keusche Anmuth verleihen wollte, die ihnen weder eigen ist, noch für die rauhe Oberfläche ihrer Haut passt. Denn schon bei Personen mittleren Alters muss die Schönheit mehr im seelischen Ausdruck liegen und geistig wiedergegeben werden, als durch jenen Abglanz, der nur den vollkommensten Werken eigen ist.

B. Welches Zeichen vollendeter Kunst könnt Ihr mir schliesslich noch angeben? — *F.* Nicht schliesslich, sondern vor allem Anderen wisset, dass dasjenige Merkmal, welches alle anderen Vorzüge in sich beschliesst, darin besteht, dass Ihr bei der Bildnissmalerei hauptsächlich darauf achtet, all' die einzelnen Sachen im richtigen Verhältniss zu einander aufzufassen. — *B.* Was versteht Ihr darunter? — *F.* Das Ihr z. B. das Verhältniss der Augen richtig wiedergebt, damit nicht Eines höher stehe als das Andere, sondern beide parallel, ebenso mitunter die Hände, und dass die Mundwinkel senkrecht zwischen zwei parallelen Linien unter den Thränendrüsen stehen. Habt ferner Acht auf die Linie und das Verhältniss des Ohres zur Nase, um zu sehen, welches von diesen beiden Stücken höher steht. In dieser Weise müsst Ihr alle übrigen Theile und Züge der Person untersuchen. — *B.* Habt Ihr mir dieses nicht schon einmal gesagt?

F. Ich sage Euch nicht Alles auf einmal, sondern allmälig Eines nach dem Andern. In Bezug auf dieses richtige Verhältniss aller einzelnen Theile ist, um Euch noch mehr zu sagen, eine Entdeckung von grossem Nutzen, die ich vor einigen Jahren mit dem Spiegelbild gemacht habe. Ich glaube wohl, dass die Alten dieses Verfahren schon gekannt haben, auch rühmt es Leo Baptista sehr in seinem Buch von der Malerei **), das kürzlich gedruckt worden

---

*) Françesco versteht unter Liebreiz (venustidade) wohl den jugendlichen, lebensfrischen Glanz, den wir in der zarten Incarnation der Kinder und Jungfrauen bewundern.

**) Leo Baptista Alberti's bekanntes Werk „Della Pittura", welches bereits vor 1446 geschrieben ist. Die Stelle über den Nutzen des Spiegels findet sich am Ende des zweiten Buches (S. 76 d. Ausgabe Milano 1804). — Der erste (lateinische) Druck erschien Basel 1540, die italienische Uebersetzung von Domenichi in Venedig 1547, die von Cosimo Bartoli mit der Dedication an Vasari ebendas. 1565 oder 1568. . . . . . — Von dem Hauptwerke Alberti's, „De re aedificatoria" existirt übrigens nach dem Catalog des Vincent Salva eine spanische Uebersetzung unter dem Titel „Los diez libros de Architectura, Madrid 1582".

ist. Ich hatte indessen diese Entdeckung schon beschrieben, ohne die geringste Kenntniss von diesem Buch zu besitzen und bin froh, es nicht gesehen zu haben, denn genau in demselben Jahre, in welchem das Buch in Italien gedruckt wurde, beschrieb ich dieselbe Sache in Portugal. Auf diese Weise hatte ich schon längst den Spiegel für einen zuverlässigen Rathgeber in Bezug auf die Proportionen der Malerei erklärt. Und in der That ist er eine grosse Hülfe, wenn man die Bildnisse an ihm prüft, wie auch jener Leo ganz richtig sagt: ein Bild im Spiegel gesehen, gewinnt unbeschreiblich an Anmuth und Liebreiz.

B. Warum sagtet Ihr, dass Ihr froh wäret, vor Abfassung Eures Buches von der Malerei nicht das gleichnamige des Leo Baptista gesehen zu haben?

F. Weil darin auch nicht eine einzige Vorschrift enthalten ist, die mir geradezu widerspräche oder etwa in meinem Buche als Wiederholung ausgegeben werden könnte. Jener gelehrte Mann schrieb nämlich über die Malerei als Künstler und Mathematiker mit vielem Urtheil, während ich, von anderen Gesichtspunkten ausgehend, nur einige Unterweisungen und Regeln angeben konnte, die ich mir so von selbst durch Erfahrung ohne Gelehrsamkeit angelernt hatte. Später unterhielt ich mich über diese Dinge mit einigen berühmten Künstlern, wie Micael Agnello in Rom u. A. Durch diese lernte ich in jener Stadt Rom auch die berühmte, über alles Lob erhabene Weise der alten Malerei und Sculptur kennen. In dieser räume ich Leo Baptista nicht den geringsten Vorzug ein, denn trotzdem er viel von der Kunst versteht, besitze ich vor ihm diese schon erwähnten Vortheile. Aus diesem Grunde freue ich mich, dass ich sein neues Buch über die Malerei vorher nicht gelesen habe, indem er seinen eigenen Weg wählt, um zu dem erhabenen Tempel der Kunst zu gelangen, während ich, als portugiesischer Barbar, nach Maassgabe meiner natürlichen Anlage und der Anweisungen M. Angelo's, wie des Alterthums, auf Nebenwegen und Seitenpfaden eben da hinauf gekommen bin. Diese Unterweisungen werden nicht zulassen, dass mir ein Anderer hierin zuvorkomme. Auch freue ich mich, dass ich vor mir nicht Spuren Anderer, Spanier, Castilianer, Portugiesen, oder sonstiger Fremden und Lateiner sehe, denn ich habe lieber von jenen berühmten Männern leihen und Nutzen ziehen wollen, als mich auf meine eigene geringe Fähigkeit, in der grossen Wissenschaft der Kunst beredt zu sein, zu verlassen. —

B. Sagt mir, Feramando, wer ist nun der grösste berühmte Bildnissmaler in Europa? — *F.* Ich erachte, der grösste in der ganzen Christenheit sei Tizian in Venedig, die höchste Blüthe, zu der es in dieser Welt gekommen ist. Wenigstens sagte mir der Kaiser einmal in Barcelona, in Gegenwart unseres Herzogs von Aveiro, des Herzogs von Albuquerque und des Herzogs

von Alba, dass Antonio d'Ollanda ihn zu Toledo besser in Miniatur gemalt habe, als Tizian in Bologna. Darum gebe ich Tizian die Palme.

B. Würde man noch irgend sonst Etwas über die Portraitmalerei sagen können? — *F.* Gewiss, es giebt noch viele Sachen, die wir gar nicht erwähnt haben. — *B.* Mein Gott, ist das möglich! So gebt mir wenigstens das an, wovon wir nicht gesprochen haben, damit ich es für ein anderes Mal weiss. Dadurch werdet Ihr mich ganz zufrieden stellen. — *F.* Es bleibt noch übrig, davon zu reden, wie man eine in natürlicher Grösse gemalte Person in kleinen Verhältnissen wiedergiebt, was man Reduciren nennt. Dies kann man auf einem so kleinen Raume ausführen, dass man die Gestalt eines grossen Mannes auf die Grösse eines Auges oder noch weniger bringt. Umgekehrt kann man die Zeichnung vergrössern und z. B. den Kopf eines kleinen Knaben oder Mädchens so gross wie den eines Riesen malen. Gleichwohl kann derselbe mit solcher Kunstfertigkeit ausgeführt sein, dass man ihn nicht für den Kopf eines Riesen, sondern eben jenes Knaben oder Mädchens hält. Alles dies wird durch die Vollkommenheit der Zeichnung bewirkt, die so mächtig ist, dass sie uns in einem kleinen Raume die Verhältnisse und Gliedmassen eines Riesen wiedergiebt und in einer der Grösse nach riesigen Figur die Züge eines Kindes. Es ist das eine ganz ausserordentliche Sache. — *B.* Das ist ein ausserordentlicher Erfolg der Zeichnung in der Malerei. Aber sagt mir noch, warum die italienischen Maler sich bei der Bildnissmalerei des Lampenrusses zu bedienen pflegen? — *F.* Sie thun es, um die Schatten dadurch schwärzer und die Lichter durchsichtiger zu machen, sowie um dadurch die Empfindungen stärker auszudrücken. Aber lasst uns von dieser Sache aufhören, sie fängt an, mich zu ermüden. — *F.* Ich will zufrieden sein, wenn Ihr mir noch sagt, welches die allerletzte Schönheit ist, die man bei dieser Lehre der Bildnissmalerei in Anwendung bringen kann?

F. Nun, da Ihr selbst schliesst, will ich es auch thun und Euch noch die letzte Vorschrift und höchste Schönheitsregel in Bezug auf diese Wissenschaft angeben, die jedem Werke die endliche Vollendung verleiht. Dies ist der Glanz, die Helle oder der Lichtschimmer, der von oben auf die höchste Stelle des Kopfes fällt. Damit ist das Werk abgeschlossen und ebenso dieses Buch.

Ende.

Ich habe aufgehört zu schreiben, ohne eine Correctur vorzunehmen, in Santarem heut Donnerstag, den 3. Januar, im Jahre des Heils unseres Herrn Jesu Christi 1549. —

Berlin. **Th. Fournier.**



Michel Angelos Composition des Bersaglio. Unter den jetzt in der Sammlung im Palazzo Borghese zu Rom aufgestellten Wandgemälden aus der Villa Raphaels befindet sich auch eine auf den ersten Blick nicht allein, sondern auch wohl bei längerem Betrachten räthselhaft erscheinende Composition, welche man als die Laster, die nach der Scheibe schiessen, benannt hat. Die Composition wiederholt sich unter den Handzeichnungen in der Brera zu Mailand in Tusche ausgeführt und mit der Unterschrift von fremder Hand: „Michello angelo bonarota" (vgl. Passavant, Rafael von Urbino II. S. 288). Passavant führt als Unterschrift eines danach lithographirten Blattes von *Maurin* an: „les vices assiégeant la vertu".

Es scheint mir sehr wahrscheinlich, dass der Gegenstand der Composition aus Lucians Nigrinus c. 36 entnommen ist. Das ins Innerste treffende, die Seele ergreifende Wort ist dort dem tief im Ziele haftenden Schusse verglichen und es wird dann dieses Bild weiter ausgeführt mit folgenden Worten: *δοκεῖ μοι ἀνδρὸς εὐφυοῦς ψυχὴ μάλα σκοπῷ τινι ἁπαλῷ προσεοικέναι. τοξόται δὲ πολλοὶ μὲν ἀνὰ τὸν βίον καὶ μεστοὶ τὰς φαρέτρας ποικίλων τε καὶ παντοδαπῶν λόγων, οὐ μὴν πάντες εὔστοχα τοξεύουσιν, ἀλλ' οἱ μὲν αὐτῶν σφόδρα τὰς νευρὰς ἐπιτείναντες εὐτονώτερον τοῦ δέοντος ἀφιᾶσι καὶ ἅπτονται μὲν καὶ οὗτοι τῆς ὁδοῦ, τὰ δὲ βέλη αὐτῶν οὐ μένει ἐν τῷ σκοπῷ, ἀλλ' ὑπὸ τῆς σφοδρότητος διεθόντα καὶ παροδεύσαντα κεχηνυῖαν μόνον τῷ τραύματι τὴν ψυχὴν ἀπέλειπεν. ἄλλοι δὲ πάλιν τούτοις ὑπεναντίως· ὑπὸ γὰρ ἀσθενείας τε καὶ ἀτονίας οὐδὲ ἐφικνεῖται τὰ βέλη αὐτοῖς ἄχρι πρὸς τὸν σκοπόν, ἀλλ' ἐκλυθέντα καταπίπτει πολλάκις ἐκ μέσης τῆς ὁδοῦ· ἢν δέ ποτε καὶ ἐφίκηται, ἄκρον μὲν ἐπιλίγδην ἅπτεται, βαθεῖαν δὲ οὐκ ἐργάζεται πληγήν· οὐ γὰρ ἀπ' ἰσχυρᾶς ἐντολῆς ἀπεστέλλετο.* Weiter wird dann der gute Schütz beschrieben, der sich erst genau das Ziel ansieht, ob es etwa sehr weich, oder zu hart für sein Geschoss sei; denn es gebe, heisst es, auch undurchdringliche Zielscheiben. Dann aber bestreiche er seinen Pfeil mit einem kräftigen und doch süssen Mittel, schiesse ab und treffe so richtig, dass nun der Zauber des Mittels sich verbreite und die Seele ganz und gar mit süsser Lust erfülle. So, sagt Lucian, sei es ihm ergangen, als er den Philosophen gehört habe.

Diese ganze Stelle kann sehr wohl den Keim zu jener eigenthümlichen Composition geliefert haben, bei deren Ausführung dann ein Hauptgewicht auf die künstlerische Gestaltung der schön bewegten nackten Körper der Schützen fiel. Die kleine Figur am Fusse des Zieles wird freilich nicht direct durch die Lucianische Stelle erklärt.

Wie sehr Lucian in Raphaels Zeit bekannt war, wie die Künstler damals sich gern von seinen selbst schon künstlerisch gedachten Schilderungen zur Darstellung anregen liessen, daran darf ich wohl nur mit Nennung Dürers

und Sodoma's erinnern, indem ich besonders hervorhebe, dass noch ein anderes der Wandbilder aus Raphaels Villa, nämlich die Hochzeit Alexanders und der Roxane, aus Lucian geschöpft ist.

Halle. **Conze.**

Ein Dokument über Verrocchio. Die Wichtigkeit folgendes, noch nicht bekannten Dokumentes, besteht theils darin, dass die Autorschaft Verrocchio's für verschiedene Werke, die ihm bisher nur von dem unzuverlässigen Vasari zugeschrieben wurden, unzweifelhaft festgestellt wird, theils darin, dass Werke Verrocchio's angeführt werden, von denen man bisher keine Nachricht hatte, die aber vielleicht nach den hier folgenden Angaben wieder erkannt werden können.

Archiv der Uffizien Vol. I. 3.

Di Tommaso Verrochi

adi 27 di gennaio 1495 (1496).

Redi di Lorenzo de Medici deon dare per questo lavoro fatto qui appiè cioè:

1) Per uno davitte con la testa di gulia f —
2) Per lo gnudo Rosso f —
3) Per el bambino di bronzo, con 3 teste di bronzo et 4 bocche di Lione di marmo per la Careggi f —
4) Per una fighura di marmo che gietta acqua f —
5) Per una storia di rilievo chon più fighure f —
6) Per achonciature di tutte le teste chotali che sono sopra a guisa del chortile in Firenze (?). f —
7) Per uno quadro di legname drentovi la fighura della testa della Lucrezia de' Donati. f —
8) Per lo standardo per la giostra di Lorenzo f —
9) Per una dama di rilievo che porta in sul interno. f —
10) Per dipintura d'uno standardo, uno spiritello per la giostra di Giuliano. f —
11) Per la sepoltura di Chosimo dappie del altare maggiore in S. Lorenzo. f —
12) Per la sepoltura di piero di Giovanni de' Medici. f —
13) Per Intagliatura di 80 lettere intagliate in su el Serpentino et d'un tondo in detta sepoltura. f —
14) Per venti maschere ritratte al naturale. f —
15) Per lo adornamento e l'aparato del ducha Galeazo. f —

Anmerkungen: Die Preise der Kunstwerke sind nicht verzeichnet.

1) Dies ist der David in Bronze, der sich gegenwärtig im Nationalmuseum befindet.

2) Der von Verrochio restaurirte Marsyas von rothem Marmor, welcher sich gegenüber dem von Donatello restaurirten von weissem Marmor in den Uffizien befindet.

3) El bambino di bronzo ist wahrscheinlich das Kind mit dem Fisch, das den Brunnen im Hofe des Palazzo vecchio krönt. — Die Villa Careggi wurde um 1460 oder 61 von Michelozzo gebaut.

7) Per uno quadro di legname. Danach hätte Verrocchio auch Holzschnitzereien ausgeführt.

8) Auch lieferte er Zeichnungen für die damals so berühmten Arazzi in oro e seta. Denn in diesen Stoffen waren vermuthlich die hier genannten, wie in den andern kostbaren Standarten der damaligen Zeit ausgeführt.

11) Das Grab des Cosimo in der Gruft von S. Lorenzo wurde bisher dem Donatello zugeschrieben.

14) Davon spricht auch Vasari, dass Verrocchio einer der ersten war, welche Abdrücke nach der Natur verfertigten, und davon ist hier wohl die Rede.

15) Der Herzog Galeazo war im Jahre 1471 in Florenz und Ammirato schildert uns ganz besonders den Aufwand an Skulpturen und Gemälden, den Lorenzo bei der Herstellung des festlichen Schmuckes der Stadt und seines Palastes bei dieser Gelegenheit machte.

Florenz. **J. Semper.**

Ein Originalbild von Albrecht Dürer. Die in den Dürer-Handschriften des Britischen Museums (III. 73 b, S. 21 d. Jahrg.) verzeichnete Bestellung eines Stiftungs-Bildes stimmt in jeder Beziehung überein mit einem Tafelbild in der S. Georgen-Chorkapelle der Gumpertus- oder Stiftskirche zu Anspach, welches vom Unterzeichneten schon früher für ein Originalbild Dürers angesehen worden, auf seine Veranlassung von dem Maler Braun in Anspach gereinigt und von seinem früheren ungünstigen Standpunkte — zwischen zwei Fenstern über 15 Fuss hoch — unter Fensterhöhe versetzt worden ist.

Das Bild misst 1,71 Meter Höhe, 1,20 Breite und enthält auf Goldgrund mit dichtem Weinlaub-Ornament folgende Darstellung: Christus unter dem Kelter, Gott Vater in Halbfigur in Wolken, neben ihm der h. Geist als Taube, zur Linken (des Beschauers) Maria mit fünf Schwertern im Busen, zur Rechten eine Gruppe von vier singenden Engeln, links unten am Fuss der Stifter in Ordenstracht, neben ihm das Wappen, zwei aufrecht stehende Breit-Beile im rothen Felde, darüber ein goldner Stern, entsprechend dem bronzenen Epitaph (s. unten). Dem Stifter correspondirend rechts Petrus, knieend als Papst, das Blut aus dem Kelter nebst Hostien in einem Kelch

auffangend. Auf fliegenden Spruchbändern folgende Inschriften: (h. Geist) Torcular calcavit dominus virginis filiae juda. Trenor. I. C. 15. (Gott Vater): Propter scelus populi mei percussi eum. Isaie, lm. C. 8. (Christus): Torcular calcavi solus et de gentibus non est vir mecum. Isaie lm. C. 3. (Maria): Quare o fili rubrum est indumentum tuum. (Engel): Quare rubrum est indumentum tuum et vestimenta tua secut calcantium in torculari. Isaia. (Petrus): Hic vitae ostium pandit unde sacramenta emanant. (Donator): Redemisti nos deo in sanguine tuo. Apocalips. V. 9. miserere mei. — Ein Monogramm findet sich nicht vor.

Das Bild ist, wie aus der Uebereinstimmung der Wappen mit dem in derselben Capelle neben dem Bilde in die Wand gemauerten bronzenen Epitaph hervorgeht, Stiftung des darin genannten Geistlichen: Anno domini MCCCCLXXV in die sanctae juliane virginis obiit nobilis dominus mathias de Gulpen in decretis bacalareus decanus hujus ecclesie hic sepultus cujus anima requiescat in pace amen. (Mit Auflösung der Abkürzungen). — Die Herstellung dürfte nach 1520 fallen, in welchem Jahr die Kirche sieben neue Altäre erhielt, überhaupt gründlich restaurirt wurde.

Waagen gedenkt des Bildes, welches er an seinem früheren ungünstigen Orte sah, als Arbeit eines unbekannten Meisters des XV. Jahrhunderts in Kunstw. u. Künstl. in Deutschland I. S. 316 und im Handbuch der Malerschulen I. S. 194. Nach einer auf Veranlassung des Unterzeichneten vom Maler Braun angefertigten originalgrossen Copie, welche im Germanischen Museum aufgestellt ist, wurde das Bild dort, vergl. Anzeiger f. K. d. D. V. 1865, Beil: 4, dem Wagner von Culmbach zugeschrieben.

Leider ist das Gemälde nicht mehr ganz gut erhalten und bedürfte einer sorgfältigen Restaurirung, zu welcher gegenwärtig die Mittel fehlen.

Augsburg.

Regierungsrath Freiherr **v. Holzschuher.**

Anmerkung: Ein knieender Papst, Studie von Dürer im Br. Museum cfr. von Eye, S. 395. Heller, S. 116 no. 127.

BIBLIOGRAPHIE UND AUSZÜGE.

Thausing, Moritz, Dürers Thriumphwagen und sein Antheil am Triumphzuge Kaiser Maximilians I. Mit einer Tafel und Holzschnitten. (Separat-Abdruck aus den Mittheilungen d. k. k. Centralcommission zur Erhaltung der Baudenkmale. XIII. Jahrg. 1868.)

Durch die vorliegende, sehr sorgfältige Untersuchung ergiebt sich, dass Dürer den Triumphwagen des Kaisers Maximilian, vor seiner Ausführung in Holzschnitt 1522, in anderer Gestalt ursprünglich für den Triumphzug des Kaisers gezeichnet. Zwei vorzügliche Holzschnitte, von Joseph Schönbrunner mit vollem Stilverständniss gezeichnet, zeigen dessen frühere Composition nach der ersten Skizze Dürers in der Albertina und nach der Miniatur von St. Florian, welche beide, nach Ansicht des Verfassers, der Zeichnung des Wagens von 1518 (gleichfalls in der Albertina) vorausgehen. — Aber auch für Dürers Theilnahme am Triumphzug selbst gewinnt der Verfasser Anhaltepunkte aus der Uebereinstimmung einer Composition der Ehrenpforte, der Heirath König Philipps, Bl. 34 der Wiener Ausgabe von 1799, mit dem Blatt 103 des Triumphzuges, (gleichfalls in zwei vorzüglichen Holzschnittabbildungen erläutert), und zwei andern Blättern des Letzteren, Bl. 135a u. b, deren Abdrücke, da die Holzstöcke verloren sind, in der neuen Ausgabe fehlen, dem Wagen der burgundischen Heirath Maximilians I. Nach der Analogie mit den genannten glaubt der Verfasser überhaupt 24 Platten des Triumphzuges für Dürers Arbeit halten zu dürfen, an denen sämmtlich eine breite Behandlung des Terrains, Abweichungen von den Miniaturen, Fülle von künstlerischen Motiven und charakteristisches Ornament sich auszeichnen und von denen 13 Blatt durch die an den andern Theilen des Zuges nur wenig beschäftigten Holzschneider Hieronymus Andree, Wolfgang Resch und Hanns Franck ausgeführt sind.

Sallet, Dr. Alfred von, Vasari über Dürer. (Separat-Abdruck aus dem 45. Band des Neuen Lausitzischen Magazins).

Der Verfasser hat Vasari's Notizen über Dürer, trotz ihres geringen historischen Werthes, um der ansprechenden Darstellung, des verständigen Urtheils und der unbedingten Würdigung und Anerkennung willen, welche der Italiener dem grossen „tedesco“ oder „fiammingo“ widmet, eines besondern Abdruckes mit möglichst vollständigen Anmerkungen werth geachtet. Zum Abdrucke dient ihm eine uns unbekannte Ausgabe Vasari's in einem Band, Triest 1862. Sehr auffällig ist das sinnentstellende Versehen in der bekannten Stelle im Leben des Marc Anton (Ed. Lemonnier IX. 264*) „sarebbesi stato il miglior pittore de' paesi“, anstatt „de' paesi nostri“; wenn es nicht durch den Wiederabdruck verschuldet ist, so verdient die neue Triester Ausgabe keine Empfehlung. Der Verfasser hat sich aber auch begnügt, die Stellen aus dem Leben des Rafael, Giulio und Marc Anton zu geben, während die ebenso interessanten Stellen über Dürer im Leben Tizians, Pontormo's, A. del Sarto's übergangen sind.

Von den Anmerkungen erwähnen wir, dass die Deutung der „Eifersucht“ als Nessus und Deianira kaum thunlich scheint, wenn auch das Herculus in dem Niederl. Tagebuche sich darauf beziehen sollte. — Die „Gefangennehmung“, deren Ausführung in Oel Vasari in der Sammlung des Bernardetto di Medici sah, hat nichts gemeinsam mit dem Chiaroscuro des „Calvarien Berges“ und der farbigen Copie desselben von Brueghel in den Uffizien. (Die Herausgeber des Vasari Lemonnier begehen denselben Irrthum).

---

*) Es bedarf wohl kaum der Hinweisung auf die Nothwendigkeit, bei Citaten aus Vasari immer diese Ausgabe anzuführen.

Verzeichniss der Künstlernamen.

* bezeichnet die selbständigen Artikel, **D** die Mittheilung von Documenten, (*) und (**D**) dasselbe in den Auszügen; an allen übrigen Stellen sind Werke der Künstler beschrieben. Blosse Erwähnungen sind nicht registrirt. **A** = Architekt, **B** = Bildhauer, **E** = Erzgiesser, **F** = Formschneider, **G** = Goldschmidt, **M** = Maler, **Gr** = Graveur, **BM** = Briefmaler, **KM** = Kartenmaler, **GM** = Glasmaler, die Unbezeichneten sind Maler.

Schluss des I. Jahrgangs.

Für die Redaction verantwortlich: Dr. **A. v. Zahn** in **Weimar**.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

